جامعة قناة ال سويس

كلية التربية بالعريش

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

قراءة النص الشعري الحديث والمعاصر

د.أحمد محمد عوين

أستاذ الأدب الحديث المساعد

توطئة

ليس من شك في أن دارس الشعر الحديث والمعاصر لابد أن يتحلى بمجموعة من الإمكانات والقدرات النقدية والثقافية التي تؤهله للنظر في نصوص هذا الأدب، وذلك لما ينماز به هذا العصر ونتاجه الأدبي من جهة، ونصوص هذا النتاج من جهة أخرى، وما يحتاجه من آليات خاصة للتعامل معه، وينسحب هذا – كذلك – على المتلقي لهذا الدرس.لذا أسأل الله – تعالى – أن يهبنا قليلا من هذه القدرات.

وقد حاولت – في هذه المجموعة من المحاضرات – أن أكون موضوعيا واضحا سهلا في تناول النصوص التي تنتمي لهذا العصر، الذي تشابكت فيه روافد الثقافة المختلفة، كما تعقد بتعقد الحضارة الحديثة التي ينبع من خلالها، ويصدر عن مشاربها.

ومن ثم كان اختياري لموضوعات هذه المجموعة التي أضعها بين أيدي أبنائي من دارسي الأدب الحديث في كليتي التربية بالعريش والآداب والعلوم الإنسانية، فضلا عن انتقاء النصوص الشعرية بدقة، بحيث تبرز الاتجاهات الأدبية المختلفة، وتنم على مختلف المشارب، وتباين الاتجاهات، وتنوع الأقاليم الأدبية، لعلي – بذلك – أتمكن من وضع أبنائنا الطلاب أمام نافذة ينظرون – من خلالها – إلى المشهد الأدبي في العصر الحديث والمعاصر، وذلك قدر المستطاع، وبما يتيحه الزمن الحاكم لدرس مثل هذه الموضوعات في الجامعة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن عددا من هذه الدراسات قد سبق نشره في مواضع أخرى غير هذا الموضع؛ فمنها ما سبق نشره في كتب منشورة، ومنها ما ألقي في بعض المؤتمرات العلمية، ومنها ما لم يسبق نشره قبل ذلك.

والله الموفق والمستعان

أحمد محمد عوين

العريش ٢٠٠٧ م



الفصل الأول

الكلاسيكية العربية

(الإحياء والبعث)

إذا كانت الكلاسيكية الغربية منذ بدايتها قد ارتدَّت إلى النماذج الجيدة في التراث اليوناني والروماني فإن هذا هو نفسه ما صنعته الكلاسيكية العربية ــ الإحياء والبعث ــ التي ارتدت ــ كذلك ــ إلى النماذج الأدبية العالية في عصورها المزدهرة.

ومن ثم يمكننا أن نقول" إن مدرسة الإحياء في تاريخ الأدب العربي الحديث تشبه ــ إلى حد بعيد ــ المدرسة الكلاسيكية الأوروبية، كما يمكننا الجزم بأن المدرستين تتفقان في كثير من الخصائص الفنية في الشعر الغنائي بصفة خاصة؛ فقد كان الإحيائيون يعنون بسمو العبارة، وفصاحة اللفظ، ومتانة النسج، وقوة التعبير، والبعد عن اللغة المبتذلة موضوعا وشكلا، والتزام المبدأ الأخلاقي، وعدم الاستغراق في الخيال، والصدق الواقعي، والاقتراب من الفطرة، والاهتمام بالصنعة، وغير ذلك من الخصائص الفنية التي وجدناها بعينها في الكلاسيكية الأوروبية.

لذا فإن مصطلح الإحياء الذي عرفت به المدرسة الكلاسيكية العربية الحديثة مصطلح غربي في الأساس يحاول محاكاة الكلاسيكية الجديدة التي نشأت بعد عصر النهضة في أوروبا، إضافة إلى أن الهدف كان واحدا وهو إحياء الآداب القديمة الجيدة.

وليس معنى هذا أن الكلاسيكية الجديدة في أوروبا والأدب العربي الحديث كانت تقلد النماذج الموروثة كما هي، بل انصبت محاكاتهم على المنهج والطريقة والمستوى الفني، فاستخدموا لغة راقية مصقولة، وكان خيالهم يخضع لسيطرة العقل لأن القدماء كانوا كذلك، وشعراء الإحياء قد حرصوا على هذا عندما عبروا عن أنفسهم وعن عصرهم وعن حال بلدانهم التي يعيشون فوق أرضها في حاضرهم.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه ليس من الضروري أن نجد كل مميزات الشعر التقليدي مجتمعة في واحد من هؤلاء الشعراء الإحيائيين، فثمّة تفاوت واضح في مقدار ما يختص شعر كل منهم بهذه النزعة.

الفروق الفردية بين الشعراء:

فعلى الرغم من الاتفاق في الاتجاه العام بين شعراء الإحياء فإن فروقا شخصية في طبيعة كل منهم ونشأته وثقافته تميز كل شاعر عن الآخر، إضافة إلى أن موقفهم من محاكاة التراث الأدبي أو من التعبير عن أنفسهم أو عن قضايا عصرهم لم يكن واحدا.

فعلى سبيل المثال نجد الشاعر اللبناني إبراهيم اليازجي (١٣٢٤هـ ، ١٩٠٦م) تتحقق في شعره الجزالة ومتانة النسج وسمو العبارة، لكن موضوعاته تقليدية قديمة، وأغراضه ثابتة، لا يعبر عن تجاربه الخاصة.

ومما يؤكد هذا هذه الابيات التي يتوجه فيها بالخطاب إلى جموع العرب الذين يستمرئون الذل والهوان، معتمدا على ألفاظه الرصينة الجزلة، صابًّا إياها في خطابية زاعقة، يقول:

تَنَبَّهُوا وَاستَفيقوا أَيُّهـا العَرَبُ ... فَقَد طَمى الخَطبُ حَتَّى غاصَتِ الرُّكَبُ

فيمَ التَّعَلُّلُ بِالآمـالِ تَخدَعُكُـم ... وَأَنتُمُ بَينَ راحـاتِ القَنـا سُلُبُ

اللَّهُ أَكبرُ مـا هَذا المَنـامُ فَقَد ... شَكـاكُمُ المَهـدُ وَاشتـاقَكُمُ التُّرَبُ

كَم تُظلمون وَلَستُم تَشتَكون وَكَم ... تُستَغضَبونَ فَلا يَبدو لَكُـم غَضَبُ

أَلِفتُمُ الهونَ حَتَّى صارَ عِندَكُـمُ ... طَبعًا وَبَعضُ طِبـاعِ المَرءِ مُكتَسَبُ

والشاعر العراقي "محمد سعيد الحبوبي" (١٣٣٤هـ ، ١٩١٦م) هو محمد سعيد بن محمود، من آل حبوبي، الحسني النجفي، شاعر وفقيه وطني ومجاهد عراقي، من أهل النجف، ولد بها وأقام مدة في الحجاز ونجد، له (ديوان شعر - ط) نظمه في شبابه. وانقطع عن الشعر في بدء كهولته، فتصدى لتدريس الفقه وأصوله، وصنف في ذلك كتباً.

وكان في جملة العلماء الذين أفتوا بالجهاد، في بدء الحرب العالمية الأولى، لصد الزحف البريطاني عن العراق، وقاتل على رأس جماعة من المتطوعين، في (الشعبية) مع الجيش العثماني. وبعد فشل المقاومة لم يتمكن من العودة إلى النجف، فنزل بمدينة الناصرية وتوفي بها.

وهو يكثر في شعره من تناول المناسبات العامة فتختفي ذاتيته الخاصة ويعنى بالصنعة وتأسره الصور التقليدية، التي تبرز بوضوح حتى في أبياته الغزلية، ويبدو هذا في قوله:

أعـار الحسنُ وجنتَه لهيبـا	ليمنعَ نمل عـارضه دَبيبـا
وأفرغه الصبـَّا قمرًا فلمـّا	تلظّت نـار وجنتِه أذيبـا
إذا استرشفتُ من برَدِ الثّنايـا	أخافُ عليه من نفسي لهيبا
إذا ما افترَّ شِمْتُ وميضَ بـرقٍ	وإنْ سمَّيته الثّغرَ الشَّنيبـا
تغنَّى حجله فحسبتُ غصنـا	ثنته صَبـًا فأوقعَ عندليبـا

ومن هؤلاء الشعراء الشاعر المصري "إسماعيل صبري" (١٣٤١هـ، ١٩٢٣م) الذي كان يعنى بالتعبير عن عواطفه ويتحلل إلى حد كبير من التقليدية في موضوعاته وأساليبه وصوره، ويشير عباس محمود العقاد إلى بعض أسباب هذا بقوله:

"فلما تهيأ لإسماعيل صبري أن يتلقى العلم في فرنسا ويطلع على آدابها وآداب الأوروبيين في لغتها، كان من الإتقان العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية، وفي حالة تشبه حالة الذوق القاهري من بعض الوجوه لأنها كانت تدين - الأكثر الأغلب - بتلك الرفاهية الباكية التي كان يمثلها "لامارتين" وإخوانه الأرقاء الناعمون"(٢)

ومن هؤلاء الشعراء - كذلك - الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي (١٣٥٤هـ، ١٩٣٦ م) – وإن كان من شعراء الجيل التالي - فقد استهوته العلوم الحديثة فنزع في شعره منزعا عقليا بعيدا عن العواطف والأحاسيس الذاتية، وأثقلت شعره الحقائق والنظريات، وما فيها من روح تقريرية وطابع الجمود، وقد ضحى من أجل الفكرة بجمال اللفظ وحلاوة التعبير، وإبداع الصورة، وتأثر بهذا المنزع العقلي حتى في شعره الغزلي وشعر القضايا السياسية والاجتماعية.

ومن أبيات جميل صدقي الزهاوي التي يسعى فيها إلى الموت، متبرما من أثقال الحياة، وحاشدا لذلك أدلته وبراهينه – هذه الأبيات التي يقول فيها:

ذَريني أُلاقِي الموتَ يا نفسُ واذهَبي فما أنا من جدِّي أعَزَّ ومن أبـي

ذريني بموتِي وهْـوَ آخرُ ملجـئ أُخَفّف من عِبءِ المعيشةِ منكَبِي

ذريني أنجُو من حيـاة عذابُهـا شديدٌ ومَن لـم يَحْيَ لـم يَتعذَّبِ

ذريني ذريني أستَنيمُ إلـى الرَّدَى فإنَّ الرَّدَى يا نفسُ سُؤلِي ومطْلَبي

لقد كبرتْ يـا نفسُ أيّامُ شِقْوَتِي وطالَ على جمـر الحياةِ تقلُّبي

وكما يختلف شعراء مرحلة الإحياء في اتجاهاتهم وموقفهم من التراث الأدبي والنزوع إلى التجديد تختلف ـ كذلك ــ الأقطار العربية فيما بينها في البداية التاريخية لهذه المرحلة؛ فبينما نجدها مبكرة في مصر والشام نجدها تتأخر في سائر العالم العربي لظروف سياسية وثقافية، فتأخر ظهورها قليلا في العراق، وتأخرت كثيرا بدرجات متفاوتة بالجزيرة العربية والسودان والمغرب العربي بأقطاره المختلفة. ومن هؤلاء الشعراء في مصر علي الجارم (١٣٧٠هـ ، ١٩٤٩م)ومحمد مهدي الجواهري في العراق[٣].

لقد ورث البارودي في مصر شاعران كبيران هما أحمد شوقي (١٨٦٩ :١٩٣٢م) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ :١٩٣٢م) وعاش مع هذين الرائدين الكبيرين أعلام كبار من مثل إسماعيل صبري وأحمد محرم ومصطفى صادق الرافعي وحفني ناصف وسواهم ممن تابعوا خطى البارودي وساروا في ميدانه رافعين أعلام البلاغة العربية والذوق الأدبي الرفيع[٤].

وهؤلاء الشعراء قد أثروا الشعر العربي وجعلوه تعبيرا صادقا عن كل ما يتعلق بالمجتمع العربي في مختلف شئونه وآلامه وآماله، وكان أمير هؤلاء الشعراء أحمد شوقي الذي يقول هو نفسه:

كانَ شِعري الغِناءَ في فَرَح الشَّرق وكـان البكاءَ في أحزانِه

محمود سامي البارودي:

ويعد محمود سامي البارودي (١٣٢٢هـ ، ١٩٠٤م) من أهم شعراء مدرسة الإحياء بل رائدها فهو من جدد للشعر العربي رونقه وأعاد له بهجته وأيقظه من رقاده وبعثه من موته، وقد كان البارودي منذ حداثته يميل إلى الأدب ويتذوق روائع الشعر، ويستمع إلى ما يلقى في أنديته ومجالسه من منثور ومنظوم.

والبارودي مع أنه لم يدرس في مطلع حياته العروض والقافية ولا قرأ النحو والصرف ولا طاف بمعاجم اللغة فإنه اتخذ الأدب هوايته والشعر حرفته تذوقا وطبعا، ولا أثر للصناعة في شيء من ذلك كله، لكنه استطاع أن يحاكي النماذج الجيدة من الموروث الأدبي، فتمثل بلاغة القدماء حتى لا نجد له لفظا نابيا ولا أسلوبا ضعيفا، وكان يطمح إلى الوقوف إلى جانب الفحول من شعراء العربية الأقدمين وبخاصة العباسيون لما لهم من جزالة في اللفظ وفحولة في النظم ورصانة في القافية وصفاء في العبارة وجمال في الأسلوب.

وعلى الرغم من أن البارودي قد اقتفى آثار القدماء في طريقه نحو الوصول إلى إبداع يرضى عنه قوة وجزالة، فإنه لم ينقل ولم يقلد ما كتبوه تقليدا حرفيا، بل وضع في القوالب الفنية الموروثة تفكير عصره وأحلام معاصريه، لذلك استحقت مدرسته أن تمثل اتجاه الإحياء والبعث بالنسبة للشعر العربي بعد جمود وتقوقع في عصور الضعف والانحسار.

فقد استطاع البارودي أن يعبر عن نفسه وتجارب حياته الخاصة منذ كان ضابطا صغيرا في الجيش المصري يشارك في الحروب حتى صار زعيما في الثورة العرابية، وعندما انتهى الأمر بالثورة إلى الفشل نفي إلى سرنديب سبعة عشر عاما بعيدا عن الوطن والأهل والمقربين، مما أتاح له قدرا من التأمل وانفعالا وجدانيا صادقا وبعدا عن المحاكاة الآلية للنماذج العظيمة.

نماذج من شعر البارودي:

وتصور القصيدة الآتية من شعر البارودي هذه الحال وتوضح الخصائص الموضوعية وتبرز السمات الفنية السائدة في شعر مدرسة الإحياء والبعث:

لِكُلِّ دَمْعٍ جرى مِنْ مُقْلَةٍ سَبَبُ   وَكَيْفَ يَمْلِكُ دَمْعَ الْعَيْنِ مُكْتَئِبُ

لَوْلا مُكَابَدَةُ الأشْوَاقِ ما دَمَعَتْ   عَيْنٌ وَلا بَاتَ قَلْبٌ فِي الْحَشَا يَجِبُ

فَيَا أَخَا الْعَذْلِ لا تَعْجَلْ بِلائِمَةٍ   عَلَيَّ فَالْحُبُّ سُلْطَانٌ لَهُ الْغَلَبُ

لَوْ كَانَ لِلْمَرْءِ عَقْلٌ يَسْتَضِيءُ بِهِ   فِي ظُلْمَةِ الشَّكِّ لَم تَعْلَقْ بِهِ النُّوَبُ

وَلَوْ تَبَيَّنَ ما في الْغَيْبِ مِنْ حَدَثٍ   لَكَانَ يَعْلَمُ مَا يَأْتِي وَيَجْتَنِبُ

لَكِنَّهُ غَرَضٌ لِلدَّهْرِ يَرْشُقُهُ   بِأَسْهُمٍ ما لَها رِيشٌ وَلا عَقَبُ

فَكَيفَ أَكْتُمُ أَشْوَاقِي وَبِي كَلَفٌ   تَكَادُ مِنْ مَسِّهِ الأَحْشَاءُ تَنْشَعِبُ

أَمْ كَيْفَ أَسْلُو وَلِي قَلْبٌ إِذَا الْتَهَبَتْ   بالأُفْقِ لَمْعَةُ بَرْقٍ كَادَ يَلْتَهِبُ

أَصْبَحْتُ فِي الْحُبِّ مَطْوِيَّاً عَلَى حُرَقٍ   يَكَادُ أَيْسَرُها بالرُّوحِ يَنْتَشِبُ

إِذَا تَنَفَّسْتُ فَاضَتْ زَفْرَتِي شَرَرَاً   كَمَا اسْتَنَارَ وَرَاءَ الْقَدْحَةِ اللَّهَبُ

لَمْ يَبْقَ لِي غَيْرَ نَفْسِي مَا أَجُودُ بِهِ   وَقَدْ فَعَلْتُ فَهَلْ مِنْ رَحْمَةٍ تَجِبُ

كَأَنَّ قَلْبي إِذَا هَاجَ الْغَرَامُ بِهِ   بَيْنَ الْحَشَا طَائِرٌ فِي الْفَخِّ يَضْطَرِبُ

لا يَتْرُكُ الْحُبَّ قَلْبي مِنْ لَوَاعِجِهِ   كَأَنَّمَا بَيْنَ قَلْبِي وَالْهَوَى نَسَبُ

فَلا تَلُمْنِي عَلَى دَمْعٍ تَحَدَّرَ فِي   سَفْحِ الْعَقِيقِ فَلِي فِي سَفْحِهِ أَرَبُ

مَنَازِلٌ كُلَّمَا لاحَتْ مَخَايِلُهَا   فِي صَفْحَةِ الْفِكْرِ مِنِّي هاجَنِي طَرَبُ

لِي عِنْدَ سَاكِنِهَا عَهْدٌ شَقِيتُ بِهِ   وَالْعَهْدُ ما لَم يَصُنْهُ الْوُدُّ مُنْقَضِبُ

وَعَادَ ظَنِّي عَلِيلاً بَعْدَ صِحَّتِهِ   وَالظَّنُّ يَبْعُدُ أَحْيَاناً وَيَقْتَرِبُ

فَيَا سَرَاةَ الْحِمَى ما بَالُ نُصْرَتِكُمْ   ضَاقَتْ عَلَيَّ وَأَنْتُمْ سادَةٌ نُجُبُ

أَضَعْتُمُونِي وَكَانَتْ لِي بِكُمْ ثِقَةٌ   مَتَى خَفَرْتُمْ ذِمَامَ الْعَهْدِ يا عَرَبُ

أَلَيْسَ فِي الحَقِّ أَنْ يَلْقَى النَّزِيلُ بِكُمْ   إِمْنَاً إِذَا خَافَ أَنْ يَنْتَابَهُ الْعَطَبُ

فَكَيْفَ تَسْلُبُنِي قَلْبي بِلا تِرَةٍ   فَتاةُ خِدْرٍ لَهَا فِي الْحَيِّ مُنْتَسَبُ

مَرَّتْ عَلَيْنَا تَهَادَى في صَوَاحِبِهَا   كَالْبَدْرِ في هَالَةٍ حَفَّتْ بِهِ الشُّهُبُ

تَهْتَزُّ مِنْ فَرْعِها الْقَيْنَانِ في سَرَقٍ   كَسَمْهَرِيٍّ لَهُ مِنْ سَوْسَنٍ عَذَبُ

كَأنَّ غُرَّتَهَا مِنْ تَحْتِ طُرَّتِها   فَجْرٌ بِجَانِحَةِ الظَّلْمَاءِ مُنْتَقِبُ

كانَتْ لَنا آيَةً في الْحُسْنِ فاحْتَجَبَتْ   عَنَّا بِلَيْلِ النَّوَى وَالْبَدْرُ يَحْتَجِبُ

فَهَلْ إلى نَظْرَةٍ يَحْيَا بهَا رَمَقٌ   ذَرِيعَةٌ تَبْتَغِيها النَّفْسُ أو سَبَبُ

أَبيتُ في غُرْبَةٍ لا النَّفْسُ رَاضِيَةٌ   بها وَلا الْمُلْتَقَى مِنْ شِيعَتِي كَثَبُ

فَلا رَفِيقٌ تَسُرُّ النَّفْسَ طَلْعَتُهُ   وَلا صَدِيقٌ يَرَى مَا بي فَيَكْتَئِبُ

وَمِنْ عَجَائِبِ مَا لاقَيْتُ مِنْ زَمَنِي   أَنِّي مُنِيتُ بِخَطْبٍ أَمْرُهُ عَجَبُ

لَم أَقْتَرِفْ زَلَّةً تَقْضِي عَلَيَّ بِما   أَصْبَحْتُ فيهِ فَماذَا الوَيْلُ والْحَرَبُ

فَهَلْ دِفاعِي عَنْ دِيني وَعَنْ وَطَني   ذَنْبٌ أُدَانُ بِهِ ظُلْمَاً وَأُغْتَرَبُ

فَلا يَظُنُّ بِيَ الْحُسَّادُ مَنْدَمَةً   فَإنَّنِي صابِرٌ فِي اللهِ مُحْتَسِبُ

أَثْرَيْتُ مَجْداً فَلَمْ أَعْبَأْ بِمَا سَلَبَتْ   أَيْدِي الْحَوادِثِ مِنِّي فَهْوَ مُكْتَسَبُ

لا يَخْفِضُ الْبُؤْسُ نَفْساً وَهْيَ عَالِيَةٌ   وَلا يُشِيدُ بِذِكْرِ الْخَامِلِ النَّشَبُ

إِنِّي امْرُؤٌ لا يَرُدُّ الْخَوْفُ بَادِرَتِي   وَلا يَحِيفُ عَلَى أَخْلاقِيَ الْغَضَبُ

مَلَكْتُ حِلْمِي فَلَمْ أَنْطِقْ بِمُنْدِيَةٍ   وَصُنْتُ عِرْضِي فَلَم تَعْلَقْ بِهِ الرِّيَبُ

وَمَا أُبَالِي ونَفْسِي غَيْرُ خاطِئَةٍ   إذا تَخَرَّصَ أَقْوامٌ وَإِنْ كَذَبُوا

ها إنَّها فِرْيَةٌ قَدْ كانَ بَاءَ بِها   في ثَوْبِ يُوسُفَ مِنْ قَبْلِي دَمٌ كَذِبُ

فَإِنْ يَكُنْ سَاءَنِي دَهْرِي وغَادَرَنِي   في غُرْبَةٍ لَيْسَ لِي فيها أَخٌ حَدِبُ

فَسَوْفَ تَصْفُو اللَّيَالي بَعْدَ كُدْرَتِها   وَكُلُّ دَوْرٍ إذَا مَا تَمَّ يَنْقَلِبُ

ومما يؤكد هذا ـ كذلك ـ قوله:

تَغَنَّى الْحَمَامُ وَنَمَّ الشَّذَا   وَلاحَ الصَّبَاحُ فَيَا حَبَّذَا

وَمَا زَالَ يَرْضَعُ طِفْلُ النَّبَاتِ   ثُدِيَّ الْغَمَامَةِ حَتَّى اغْتَذَى

فَقُمْ نَغْتَنِمْ صَفْوَ أَيَّامِنَا   وَنَدْفَعُ بِالرَّاحِ عَنَّا الأَذَى

فَمَا بَعْدَ عَصْرِ الصِّبَا لَذَّةٌ   وَلا مِثْلُ صَفْوِ الْحُمَيَّا غِذَا

تَذُودُ عَنِ الْقَلْبِ أَحْزَانَهُ   وَتَنْفِي عَنِ الْعَيْنِ شَوْبَ الْقَذَى

وَتَجْلُو الظَّلامَ بِلألائِهَا   كَأَنَّ بِأَيْدِي السُّقَاةِ الْجُذَا

إذَا ما احْتَسَاهَا كَرِيمٌ هَدَى   وَإِنْ عَبَّ فِيهَا لَئِيمٌ هَذَى

فَدَعْ مَا تَوَلَّى وَخُذْ مَا أَتَى   فَلَنْ يَصْلُحَ الْعَيْشُ إِلَّا كَذَا

إسماعيل صبري ونماذج من شعره:

ومن أهم شعراء هذه المدرسة - كذلك - إسماعيل صبري باشا (١٢٧٠ - ١٣٤١هـ / ١٨٥٤ - ١٩٢٣م) الذي كان يلقب بشيخ الشعراء وهو من شعراء الطبقة الأولى في العصر الحديث، امتاز بجمال مقطوعاته وعذوبة أسلوبه، وهو من شيوخ الإدارة والقضاء في الديار المصرية، تعلم بالقاهرة، ودرس الحقوق بفرنسا، وتدرج في مناصب القضاء بمصر، فعين نائبا عموميا، فمحافظاً للإسكندرية، فوكيلا لنظارة (الحقانية) وكان كثير التواضع شديد الحياء ، ولم تكن حياته منظمة كما يظن في رجل قانوني إداري.

يكتب شعره على هوامش الكتب والمجلات، وينشره أصدقاؤه خلسة، كان كثيراً ما يمزق قصائده صائحاً: إن أحسن ما عندي ما زال في صدري! وكان بارع النكتة سريع الخاطر، وأبى وهو وكيل للحقانية (العدل) أن يقابل (كرومر) فقيل له: إن كرومر يريد التمهيد لجعلك رئيساً للوزارة؛ فقال: لن أكون رئيسا للوزارة وأخسر ضميري! ولما نشبت الحرب العالمية الأولى سكت، وطال صمته إلى أن مات.

توفي بالقاهرة ورثاه كثيرون من الشعراء والكتاب. وجمع ما بقي من شعره بعد وفاته في (ديوان - ط)[٥]، ومن قصائده الذائعة "لواء الحسن" التي يقول فيها:

يا لِواءَ الحُسن أحزابُ الهوى	**أيقَظوا الفِتنة في ظلِّ اللِواءْ**
فرَّقتهُم في الهوى ثاراتُهُم	**فاجمَعي الأمرَ وَصوني الأبرياء**
إنَّ هذا الحسنَ كالماءِ الذي	**فيهِ للأنفُس ريٌّ وَشِفاء**
لا تَذودي بَعضَنا عن وردهِ	**دونَ بعضٍ واعدلي بين الظِماء**
أنتِ يمُّ الحُسن فيهِ ازدَحَمَت	**سُفُنُ الآمالِ يُزجيها الرجاء**
يَقذِفُ الشوقُ بها في مائج	**بين لُجَّين عناءٍ وَشَقاء**
شِدَّةٌ تَمضي وَتَأتي شِدَّةٌ	**تَقتَفيها شدَّةٌ هل من رجاء**
ساعِفي آمالَ أنضاءِ الهوى	**بقبولٍ من سجاياكِ رُخاء**
وَتَجَلّى واجعَلي قومَ الهوى	**تحت عرش الشَمس في الحكم سواء**

أقبلي نَستَقبل الدُنيـــا ومــــا ضَمِنَته من مُعَدّات الهنــــــاء

واسفِري تلك حلــــى ما خُلِقت لِتُــــــــوارى بلثامٍ أو خبــــاء

واخطِري بين النَّدامَى يَحلِفــوا أنَّ روضاً راح في النادي وجـــاء

وانطِقـــ،،ي يَنثُر إذا حدَّثتِنــــا ناثِرُ الدُرِّ علينا ما نَشــــــاء

وَابسمي من كان هـــذا ثغـرُهُ يَملا الدُنيا ابتِساما وازدهـــاء

لا تخافي شططاً مــــن أنفُسٍ تَعثُرُ الصَبوةُ فيهــا بالحيـــــاء

راضتِ النَخوةُ مــــن أخلاقِنا وارتَضى آدابنا صدقُ الــــــولاء

فلَـــو امتدَّت أمــانينا إلــــى ملكٍ مـــا كدَّرَت ذاكَ الصَفـــاء

أنتِ روحــــانِيَّة لا تــدَّعــــي إن هــذا الحُسنَ من طينٍ ومـــاء

وانزعي عَن جِسمِك الثَوب يَبِن لِلمَلا تكوينُ سكّانِ السَمـــــاء

وأرى الدُنيا جناحَـي ملــــكٍ خَلفَ تِمثالٍ مصوغ مــن ضِيـــاء

ومن مشهور شعره ـ كذلك ـ قوله:

أقصِر فُؤادي فما الذِكرى بنافِعــةٍ ولا بشافِعَةٍ في رَدِّ ما كانـــا

سلا الفُؤادُ الذي شاطرتهُ زمنـــاً حملَ الصَبابَةِ فاخفِق وَحدكَ الآنـا

ما كان ضَرَّك إذ عُلِّقتَ شمسَ ضُحىً لو ادَّكَرتَ ضَحايا العِشق أحيانـا

هلّا أخَذتَ لهذا اليَومِ أهبَتَــــــهُ من قبلِ أن تُصبحُ الأشواقُ أشجانا

لَهفي عَلَيكَ قضَيتَ العُمرَ مُقتَحِماً في الوَصلِ ناراً وفي الهجرانِ نيرانا

الفصل الثاني

التشكيلات الجمالية عند شعراء الرومانسية

من كتاب

في الشعر العربي الحديث

أبوللو نموذجا

إن أهم ما يميز شعر هذه المدرسة الجِدَّة في أسلوب التناول والتحديث في الصياغة، وقد تأثروا في ذلك التجديد بشعراء الغرب الرومانسيين وشعراء العرب المحدثين الذين يأتي على رأسهم الشاعر المجدد "خليل مطران" الذي ابتكر تعبيرات جديدة تثري فن الشعر الحديث لا يلتزم الشاعر فيها الصياغة العربية التقليدية وأنواع المحسنات البديعية التي تقيده، وإنما تبدو الصياغة وقد تحررت واتسمت بالوحدة والطلاقة التعبيرية، "وفي هذه الصياغة نجد الألفاظ الشعرية الجديدة في استعمالها، كما نجد الصور والمعاني الشعرية المبتكرة، أما من ناحية الألفاظ فالشاعر يختار منها ما يناسب الموضوع، ففي القصائد الرومانسية نجد الكلمات الهادئة الموحية بنبراتها الحالمة التي تضفي على التعبير جمالا وروحانية"[١]

يظهر هذا الاتجاه الجديد بجلاء في مباحث الصياغة الشعرية المختلفة؛ فنجدهم يعنون بالأسطورة في شعرهم يستوحونها من الإغريق واليونان، إضافة إلى تلك الأساطير الفرعونية التي نقلوها إلى شعرهم أو أفادوا منها بوصفها صالحة لمادة هذا الشعر، ويظهر ذلك في صورهم الشعرية التي تظهر فيها الأساطير والتعبيرات الرمزية، غير أن الاتجاه الرومانسي يبدو بقوة في تلك الصور إلى جانب الاتجاه الرمزي الذي هاموا منه بتراسل الحواس.

وقد يظهر عند هؤلاء الشعراء التعاطف مع مظاهر الطبيعة والامتزاج بها، فجاءت الصورة - عندهم كلية وجزئية - تعتمد على تجسيم المجرد وتشخيص عناصر الطبيعة، وهاموا بالتجريد - أحيانا - غير أن التشخيص يعد الرئيس من بين هذه الصور.

وقد ظهر - عندهم - ما سماه د. محمد مندور "الأدب المهموس" الذي يقترب من الصدق ويبتعد عن الكذب، وهو أدب يحس قِبَله المتلقي بالألفة وكأن الشاعر قد فرض معنيه من أجل كل مطلق على حدته، وأكبر الظن أن الكذب في التهامس أقل بكثير منه في الجهر.[٢]

وقد ساعد هؤلاء الشعراء على ذلك أن صورهم الشعرية وتعبيراتهم الفنية كانت تقوم على الخلق الذاتي ممتزجة بالحس المرهف والتجربة الشعرية العميقة والوجدان الملتهب بالحب.

وقد ظهر عند هؤلاء الشعراء من مدرسة أبوللو ما يسمى بنظرية التحليق الشعري؛ إذ لم يقفوا بالشعر عند حد المعاني السطحية أو الطلاء اللامع للأشياء دون التعمق في دواخلها والتحويم في أجوائها الفسيحة، وغاصوا وراء هذه الأشياء يبحثون عن دقائقها وجواهرها في أغوارها البعيدة معتمدين في ذلك بالدرجة الأولى على الخيال الذي كان يقترب - في معظمه - من الخيال الرومانسي ، ومن ثم كانت كثرة من تشبيهات شعراء أبوللو ومجازاتهم ذات طبيعة مزدوجة بين الخيال والوجدان حيث لا يستطيع القارئ أن يفصل بين وجدانهم والخيال الذي يغلفه هذا الوجدان، ثم صبوا ذلك كله في قوالب لفظية حرصوا فيها على أن تكون مما خف جرسه على السمع وجل تأثيره على القلب بغير تعقيد ولا تقعر، فكادت ألفاظهم مما يتحدث به الناس في حياتهم اليومية هائمين هياما شديدا بالألفاظ التي تدل على الطبيعة والمستنبطة من عناصرها، ويعد هذا من أهم ما يميز معجم شعراء أبوللو، كل أولئك في محيط أوزان الشعر التقليدية - أحيانا - وأوزان جديدة أحيانا أخرى.

****

لم يكن شعراء الرومانسية - خصوصا المنتسبين لمدرسة أبوللو - يشكلون بنيات قصائدهم بجمل تقريرية وإنما وجدناهم يستعينون - في ذلك - بالصور البلاغية وما عاداها من وسائل الرمز وطرائق المجاز، معتمدين – في ذلك – على تجسيم المعنوي وتشخيصه أحيانا، وأحيانا أخرى يعتمدون تجريد المادي المُحَسِّ.

وقد كان شعراء أبوللو في تلك الطريقة التعبيرية بالصورة متأثرين بالمدرسة الرومانسية الإنجليزية على وجه الخصوص، وتجدر الإشارة إلى أن

الكلاسيكيين كانوا قد أهملوا الخيال في أعمالهم الأدبية ولم يتنبؤا بالدور الخطير الذي يقوم به الخيال مؤثرا على الصورة الشعرية. وقد كانوا يؤثرون في ذلك اعتماد الصورة على الوضوح بالحقائق والنظام، وقد استمرت الحال حتى قامت الثورة الرومانسية فنحت العقل جانبا وأعلت من شأن العاطفة والخيال.

وليس من شك في أن شاعر الرومانسية وناقدها "كوليردج" قد وصل بنظرية الخيال إلى الغاية بحديثه عن الخيال الأولي "the primary imagination" والخيال الثانوي"the secondary imagination"، وقد كان الخيال - عنده - قوة سحرية وهو دائما مصحوب بالوعي مع وجود مزج بين الفنان والمعطيات الخارجية، إن " الخيال الشعري عند " كوليردج " إذًا قوة سحرية وتركيبية تعمل مع الإرادة الواعية، فهو مصحوب دائما بالوعي وفي داخله يتم التوحد بين الفنان وبين المعطيات الخارجية، وعن طريق تجميع هذه المستوعبات والمشاعر يعمل الخيال على خلق بناء خيالي متكامل".[٣]

وقد كان الخيال يمثل عند شعراء الرومانسية في الغرب - وكذلك عند شعراء أبوللو - أساس عملية الخلق، وقد اعتمد الرومانسيون الغربيون " أن الخيال منبع الطاقة الروحية وأن الشاعر حين يمارس هذا النشاط الروحي يشارك في نشاط إلهي".[٤]

وقد كان اهتمام شعراء الرومانسية بالخيال نابعا عن اهتمامهم بالأمور الروحية، وكانوا يعتقدون أنْ سيمكنهم إدراكها معتمدين على الخيال والبصيرة الملهمة، وهذا البحث عن العالم الخفي هو الذي أيقظ إلهام الرومانسيين وجعل منهم شعراء، وتأتي قوة عملهم من القوى المحركة لرغباتهم في إدراك تلك الحقائق المطلقة من جهة، ومن تساميهم عندما يرون أنهم قد كشفوا أسرارها.[٥]

وقد كانت الصورة عند شعراء مدرسة أبوللو تستمد حياتها ورونقها من مظاهر الطبيعة حولهم؛ فتظهر معظم قصائدهم معتمدة على الأزهار والأشجار، فتملأ الحقول والرياض، وهذا عينه ما كان يصنعه أستاذهم "خليل

مطران" الذي نجد عنده كثرة التشبيه بالنبات حتى أصبح هذا من أبرز خصائص صياغته من ناحية الأخيلة التفسيرية أو التصويرية التي تشمل التشبيهات والاستعارات والكنايات، والواقع أن تأثره بالرومانسية هو الذي دفعه إلى هذه التشبيهات التي ورد فيها ذكر النبات بأنواعه وأشكاله. (٦)

لم يقف شعراء أبوللو عند هذا الحد من صورهم المستوحاة من مظاهر الطبيعة، بل نرى البحر يفرض نفسه على صورهم الشعرية بما فيه من ماء واتساع وزورق وشراع وقاع عميق الأغوار وأمواج هائجة وهدير صاخب، وظهرت لديهم الصحراء بما فيها من صخور ورمال وجبال ذات كهوف وقيعان، إضافة إلى العالم الكوني العلوي بما فيه من قمر ونجوم وشمس وكواكب وما يغلفه من ليل ومساء وفجر وصباح وضياء وأنوار، وشعراء أبوللو - بذلك كله - يحمّلون شعرهم وإحساسهم الذاتي الذي ينبع من خلال أنفسهم ومشاعرهم.

وخصائص الصورة عند شعراء أبوللو على هذه الشاكلة تقترب من مثيلاتها عند شعراء الإنجليز الرومانسيين؛ فنجدها تقترب من صور "شلي" الأثيرية المتداخلة أو صور "كيتس" الحية المستمدة من مظاهر الطبيعة المحسَّة، أو صور "كوليردج" التي تُستمدُّ من عالم اللاوعي، أو صور "ووردزورث" التي يشع منها النور الزاهي ويخيم عليها جو ديني، وصور "بليك" التي ترتقي إلى مستوى الرمز.

وعلى الرغم من ذلك فإن شعراء أبوللو قد أكثروا في شعرهم من الصور التقليدية الموروثة، معتمدين في تشكيلها على الأنماط القديمة للصور البيانية كالتشبيه والاستعارة وغير ذلك.

صور البيان الجزئية:

اعتمد شعراء أبوللو في بعض صورهم على الطريقة التعبيرية التقليدية، حيث تظهر - عندهم - أنواع الصور القديمة والتشبيهات، وظهرت - عندهم - الألوان البيانية الموروثة كالتشبيه والاستعارة، وكان هؤلاء الشعراء يندفعون إلى استقصاء صورهم معتمدين على التشبيه والاستعارة بأنواعها المختلفة، ولكن شعراء أبوللو - في صياغتهم هذه الصور - يختلفون إلى حد كبير عن الشعراء التقليديين؛ إذ كان كل من الشرح والتزيين والاستعارة وغير ذلك أهم ما يلخّص وظيفة الصور التقليدية وخصائصها فإن التعبير يعد أهم ما يمثل خصائص الصورة الرومانسية التي غلبت على شعر مدرسة أبوللو، فهؤلاء الشعراء لا يقفون عند حد الصور التقريرية المباشرة، لكنهم يصبُّون فيها تجاربهم ورؤاهم.[٧]

ومن أمثلة التشبيه قول أبي شادي من قصيدته "قبّرة" :

أحببْتُ عُمري الرَّوضَ حتَّى أصبحَتْ رُوحي مثالَ الرَّوضِ في أوزانِهِ

فحياتُهُ شعرٌ وصورةُ مهجتي شعرٌ وأصفى الشعر من ألوانه[٨]

يصور الشاعر مدى ارتباطه وحبه المتجه ناحية الروض حتى تلاقت مهجة الشاعر مع جمال روعته؛ ففي هذين البيتين يأتي الشاعر بنوعين مختلفين من التشبيه، أولهما: التشبيه المفصل في قوله: "**أصبحت روحي مثال الروض في أوزانه**".

فقد شبه روحه (المشبه) بالروض (المشبه به) وربط بينهما بأداة التشبيه (مثال) ثم حرص على أن يأتي بوجه الشبه (في أوزانه) الذي يربط بين روحه والطبيعة المتمثلة في الروض.

وفي البيت الثاني يأتي بنوع آخر من الصور البيانية، وهو التشبيه البليغ الذي يحذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه هولا يبقى غير المشبه (حياته وصورة مهجتي) والمشبه به (شعر) وللمتلقي أن يتخيل وجه الشبه بين حياة الرجل

وصورة مهجة الشاعر من ناحية، والشعر من ناحية أخرى؛ فقد يكون هذا الشبه في الرقة والعذوبة أو النغم الجميل أو الشفافية والحساسية المرهفة...الخ .

وفي القصيدة نفسها يأتي الشاعر بصورة بيانية ثالثة من ألوان التشبيه في قوله:

والشَّمس ترأف بالأشعة فوقه كالأم تلثم طفلها ببنانِـهِ

ففي البيت تشبيه تمثيلي، يقع المشبه في الشطر الأول (الشمس) ويحتمل الشطر الثاني المشبه به (الأم تلثم طفلها) لكن الشاعر لا يشبه الشمس بالأم مطلقا؛ فرأفة الشمس بالأشعة تشبه حال الأم حين تلثم طفلها وتحنو عليه.

إن هذه الصورة التي صاغها أبو شادي تتناسب ــ إلى حد بعيد ـ مع حاله التي دفعته دفعا إلى تمنيه الذهاب إلى القبر حيث تحنو عليه جميع المخلوقات هروبا من عالمه المادي الذي جفاه فيه الناس، فحنو القبر على الشاعر وبعده عن الناس يلتقي مع حنوّ الشمس على شعاعها كما تحنو الأم على وليدها، فالشاعر بهذا يعبر بالصورة عما يجيش بصدره.

ومن أمثلة التشبيه عند "علي محمود طه" قوله في قصيدته "صخرة الملتقى":

لم أجِدْ لي في واحةِ العَيش ظِلًّا أو غديرا يبلّ حرَّ لهاتي

أنا فوقَ المُحيطِ كالطائر التّا ئهِ يعلُو موائجَ اللجاتِ(٩)

فالشاعر يصور الطمأنينة والسكون في الحياة بالواحة الظليلة التي يسكن إليها ويتفيأ ظلها، ثم يشبه نفسه بالطائر التائه فوق بحار الحياة المائجة مما يصور تيهه في الحياة وتجواله في صحرائها.

ومن أمثلة التشبيه عند "محمود حسن إسماعيل" الذي يبدو فيه التجريد واضحا قوله في قصيدته " أنت دير الهوى وشعري صلاة" متحدثا عن السحابة:

أقبلي كالصَّلاةِ رقرَقها النّسْـ ـكُ بمحْرابِ عابدٍ مُتَبَتِّلْ(١٠)

فالشاعر في هذه القصيدة يتحدث إلى السحابة مشبها إياها بالصلاة الرقيقة في محراب عابد متبتل، وهو يجعل السحابة هنا - وهي الشيء المادي المحس - صلاة خالصة، فينقلها من صورتها المادية إلى صورة مجردة، ولا يخفى ما في الصورة من سيطرة روح الصوفية، والنسك الذي يبحث عنه الشاعر في جميع مفردات الطبيعة.

ومن أمثلة التشبيه التمثيلي في شعره قوله في قصيدته "كنز الذهب الأبيض" من ديوانه " أغاني الكوخ" :

لثمت خدَّ الضّحَى وابتسمتْ　　كابتسامِ الطّفل في عهدِ الرّضاع

وبَدَتْ صفْراء تحكي غادةً　　ذبلت نضرتها يومَ الوَداع(١١)

فالشاعر يصور زهرة القطن وهي تلثم خد الضحَى بطفل رضيع يبتسم، ثم يشبهها بعد ذلك في البيت الثاني بلونها الأصفر - الذي يشبه الذهب - بغادة اصفر لونها وشحب وجهها عند ساعة الوداع. ولا يخفى ما في هذا التشبيه من تنافر الأثر النفسي مع الصورة الأصلية؛ فشحوب وجه الغادة يُصحب بلحظة الوداع والفراق، وهو موقف حزين مؤلم أما زهرة القطن فصفرتها بهجةٌ وبهاء، وابتسام الطفل يمتلئ رقة ووداعة، وهذا ينتفي مع اللون الأصفر الذي يعبر عن الشحوب والذبول.

ومن أمثلة الاستعارة عند "الهمشري" قوله في قصيدته "العودة، ١" :

لقد رنقت عين النهار وأسدلتْ　　ضفائرها فوق المروج الدياجر

وقد خرج الخفاش يهمس في الدَّجَى　　ودبَّت على الشطِّ الهوام النوافر وطارت من الجمَّيز تصرخُ بومة　　على صوت هِرٍّ في الدَّجَى يتشاجرُ(١٢)

فالشاعر في هذه الأبيات يشخص النهار فيجعله إنسانا يرمق بعينه، ويجعل الدياجر فتاة تنشر ضفائرها فوق المروج، والخفاش إنسانا يهمس، والهر يتشاجر مع أقرانه. والشاعر في ذلك كله يعتمد على الاستعارة المكنية؛ يحذف فيها المشبه به ويأتي بصفة ملازمة من صفاته وهي العين في صورة

النهار والضفائر في صورة الدياجر والهمس في صورة الخفاش والتشاجر في صورة الهر.

ومن أمثلة الاستعارة عند "محمود حسن إسماعيل" تشخيصه النجم والحيوانات المحيطة بالفلاح يصورها أصدقاء له تؤنس وحدته في الليل، وذلك في قصيدته "الكوخ":

سُمّاره في الليل أنعامُهُ والنجم والنابحُ والخائرُ (١٣)

فالشاعر في هذه الصورة يشخص الأنعام المحيطة بالفلاح، كالثور الذي يرمز به للفلاح أحيانا، ومن مفردات الطبيعة المشخصة على هيئة الاستعارة النجم في السماء والكلب إلى جانب الفلاح والثور، كل أولئك يؤنس وحدة الفلاح التي تلفه في الليل بين أحضان كوخه الفقير.

ومن ذلك قوله في قصيدته "عند زهرة الفول" يصور النخيل:

وقدود النخيل قامات غيدٍ ساكرات من خمرة الطَّلِّ مُيَّدْ

خفقتْ حولَها الدَّوالي سريعا وتأسَّ على الأسير المُقيَّدْ (١٤)

فهو في هذين البيتين يصور النخيل فتياتٍ غيدا جميلات وقد أسكرهن خمر الطل(١٥)

فالشاعر يستعير للسنبل القبلات التي تعبر عن الحب والرغبة الدائمة في الوصال، كما يعبر عن ذلك - كذلك - بأن زهرة الفول تهفو إلى وصال هذا الحبيب، والشاعر - في ذلك - يجرد صورة النور والزهر كأنه طيف من إيمان الفلاح في صلاته، ويشخص الزهر كذلك فيجعله يعشق كف الفلاح التي تمنحه الحياة والبقاء.

ولا يخفى ما في البيت الثاني من استخدام الشاعر اللون الأبيض بما فيه من طهر ونقاء حتى يلائم بقية الصورة التي شبه فيها النورة بطيف الإيمان بما يحمله من طهر وصفاء.

ومن ذلك - عنده - نوح الساقية على الثور المستعبد في قصيدته "عاهل الريف - الثور":

صرخت نواعيرُ الرَّبَى لإساره وتفجعت أسفا عليه كُبُودُهـــا

تنسابُ فيض عيونها وتفجرتْ دمعا من البلوى عليه مُهودُها[١٦]

فالشاعر يستعير الصراخ للساقية والأسر للثور والتفجع لكبود السواقي، ويستعير لهذه السواقي العيون الدامعة، وهو بهذا يوظف الصورة أفضل توظيف؛ فلا يستمع لصوت الساقية كما يستمع إليه الآخرون، ولا يرى مياهها المنسابة بين ربوع الزهر كما ينظر إليها الآخرون، لكنه يرى فيها صراخا ودمعا، وكل أولئك يتفجع على ذل الثور المأثور الذي يرمز به إلى الفلاح.

ومن ذلك ـ عنده ـ قوله في قصيدته "الخريف " :

والريح كسفاح عـاتٍ لا يسمع شكوَى الرَّبواتِ

كم غصن مَدَّ لـــه يدَهُ فغـدا مذبـوح الورقاتِ

شاركت الرَّوضَ براحاتي[١٧]

فالشاعر في هذين البيتين يسقط على نفسه ما يحسه من خريف الحياة؛ فهو لا يصور الخريف بوصفه ظاهرة طبعية أكثر من محاولته إسباغ ذلك على الخريف ذاته والذبول الذي يحسه في حياته فيجعل الريح سفاحا عاتيا، ويجعل الربوات إنسانا ضعيفا يتضرع إلى الرياح العاتية لا يستطيع مقاومتها، ثم يستعير للغصن صورة الإنسان المتضرع المستضعف الذي يتوسل إلى الرياح العاتية حتى ترحمه، لكن ذلك كله يذهب سُدًى فلا جدوَى من ورائه، وهو في ذلك يشبه ما يحدث للشاعر في حياته التي لا يستطيع الهروب منها ولا التخلص من قيودها ولا معادلة القُوَى فيها.

ويؤكد هذه النظرة ما جاء في قصيدته "العطر الأسير" إذ يقول:

يا ربيع الكون مـا ذنْــ بي إذا قلبي جفاكـا؟

الهوى لـم يسقني إلا خريفا من رُباكـــا

فـأنـا أوراقُ نـــوْح ذابــلات في ثراكـا

وأنـا آهــــاتُ طيــرٍ مستضام في ذُراكـا

وأنـا عطــرٌ أثيــرٌ يسأل الله الفكـاكـــا[١٨]

فالشاعر في البيت الأول :

يشخص الربيع مخاطبا إياه على الرغم من أنه لا يستطيع أن يتجاوب معه أو يستمتع بجماله الذي يراه الآخرون كذلك، غير أنه منغمس في الخريف نفسه الذي يحيط به في حياته المادية، إذ لم يسقَ غير الخريف في غمرة نشوة الدنيا كلها بالربيع، ثم يشبه الشاعر نفسه بأوراق الدوح الذابلة الملقاة فوق الثرى، ويشبه نفسه بآهات الطير الهائم في الجو مستضاما، ويرى نفسه عطرا أسيرا لا يستطيع الفكاك، وتكرار الشاعر ضمير "أنا" يبرز بوضوح تلك النزعة الذاتية التي سيطرت على روح الشعراء الرومانسيين .

ومن أمثلة الاستعارة المرتبطة بنفس الشاعر وفيها إسقاط على حاله النفسية في قصيدته "نار الغروب":

ومضَى النَّهرُ في عتابٍ   يسأل العشب والحصَى.

أين يمضي بيَ المسير(١٩)

فالشاعر في هذه الصورة يستعير للنهر وللعشب والحصى صورا إنسانية يتساءل النهر من خلالها عن نهاية هذا السير الطويل لعل أحدا يجيبه، لكنه لا يلقى جوابا من أحد. والشاعر في ذلك يسقط على نفسه حيث تظهر الحيرة التي سيطرت على فكره وروحه والتي نراها منبثة في معظم دواوينه حيرة وقلقا واضطرابا، كل أولئك يعكسه فوق النهر.

هذه قلة من الصور البيانية التي احتلت مكانا غير قليل في نتاج هؤلاء الشعراء، غير أنهم حاولوا توظيف هذه الألوان البيانية التقليدية فتكون أجزاء تشكل ـ في مجملها ـ خيوطا ممتدة تمسك بتلابيب القصيدة فتخرج لنا وحدة متكاملة.

وقد كان شعراء مدرسة أبوللو يتعاملون مع الصورة الشعرية بوصفها تعبيرا، ويصورون ـ من خلالها ـ تجاربهم الذاتية، وهم ـ في ذلك ـ يختلفون عن الشعراء التقليديين الذين تعاملوا من الصورة بوصفها ضربا من الشرح والتزيين ، وقد أكثر شعراء أبوللو من توالي الصور الجزئية؛ حيث بدت متزاحمة متراكمة في معظم قصائدهم.

تراكم الصور:

هام شعراء الرومانسية بالصورة المركبة أو الصورة الممتدة؛ تلك الصورة التي تتركب من عدد من الصور المفردة، أو تلك التي تتركب من عدة عناصر مختلفة، حيث لا يشكل كل عنصر فيها صورة مستقلة، ولكننا نراها - في النهاية - عناصر جزئية متماسكة تؤدي كلها إلى صورة كلية واحدة فتنتج لنا في النهاية صورة مركبة، " وهناك نوعان من الصور المركبة؛ الأولى الصورة المركبة من عدة صور مركبة، والثانية الصورة المركبة من عدة صور عناصر لا يشكل كل عنصر منها صورة مستقلة وإنما تتداخل كل عناصرها لتعطي في النهاية صورة مركبة"[٢٠]

وانطلاقا من تعدد تلك الصور عند شعراء الرومانسية المركبة الممتدة يظهر ما يمكن أن يسمى بتراكم التشبيه، وفيه تتراكم الجزئيات المتشابهة وتتلاءم عناصرها المتباعدة من خلال أدوات التشبيه المتلاحقة، وقد بدا ذلك حين كان يعمد شعراء أبوللو - في إطار مشهد حي يترجمون فيه عن لحظة شعورية يعيشونها - إلى إلقاء الشباك على مساحة واسعة فتتراكم التشبيهات"[٢١]

وتجدر الإشارة هنا إلى تعدد التشبيهات وتراكمها - ذلك النوع بخاصة من التصوير الفني الذي شاع عند شعراء الرومانسية من مدرسة أبوللو - قد نجد في شعر أستاذهم خليل مطران.[٢٢]

ومن أمثلة هذه الصور عند الشابي قوله في قصيدته "ذكرى صباح" :

يا عروس الجبال يا وردة الآ مال يا فتنة الوجود الجليل

ليتني كنت زهرةً تتثنَّى بين طياتِ شَعرك المصقول

أو فراشا أحوم حولك مَسْحورا غريقا في نشوتي وذهولي

أو غصونا أحنو عليك بأورا قِ حُنُوَّ المدله المتبول

أو نسيما أضم صدرَك في رفقٍ إلى صدري الخفوقِ النحيل[٢٣]

فالشابي في هذه الأبيات يهيم بمظاهر الجمال ويحشد لذلك الصور المتعددة المتراكمة؛ فهو ينادي عروس الجبال وروعة الجمال في ثلاث جمل يكرر فيها النداء "يا" والجمل الثلاث تؤدي إلى فكرة واحدة هي وصف روعة هذه الفتنة والهيام بها؛ فينادي عروس الجبال ووردة الآمال وفتنة الوجود، وكان يمكن أن يكتفي بجملة واحدة لكن التكرار هنا يبرز ما في نفس الشاعر من هيام وافتتان بهذا الجمال الرائع المختبئ في مظاهر الطبيعة ومفرداتها البادي بوضوح في نفسه الحالمة المتأججة بالروعة والجمال. وهو في هذه الجمل كلها يشخص تلك الفتنة محسنا تقسيم الجمل، وهذا كله في بيت واحد.

ثم يتمنّى أن يكون أحد هذه العناصر الطبعية لا ينفصل عنها في أربع جمل متتالية تضمها أربعة أبيات لا يمكن أن نفصل بينها، يربطها الشاعر بحرف العطف "أو" الذي يفيد التخيير؛ فهو لا يبالي أن يكون زهرة تتثنى، أو فراشا يسحر بهذا الجمال، أو غصونا حانية مدلهة، أو نسيما يحتضن هذا الجمال.

والشاعر في ذلك كله لا يُعنَى بالصور البيانية لذاتها، بل إن ورودها في هذه الأبيات كان محملا بإيحاءات نفسية يريد الشاعر أن يبرزها، وقد حاول صنع ذلك مستعينا بتراكم الصور وتواليها، ومن ثم تكثفت هذه الصور وتجمعت في هذا المقطع من القصيدة، وإن لم يكن وحده هو موضع التراكم الوحيد في القصيدة كما كان عند الشعراء التقليديين الذين كانوا يجمعون هذه الصور في موضع بعينه من القصيدة في حين تخلو بقيتها أو تكاد منه بعامة ومن الأبيات الصورية بخاصة.

وقد يكون التراكم في أول القصيدة أوفي منتصفها أو في آخرها فهذا لا يهم، فالمهم أننا في أثناء سيرنا مع الشاعر سيرا وئيدا وفي خط بياني ضئيل التذبذب نصطدم فجأة بحائط صلد كثيف من الأحجار المزركشة الصورية

تـزدحم جنبـا إلـى جنـب وتتـراكم وتـدفع بـالخط البيـاني إلـى أقـصى مـده ، ثـم تنـزل بـه فجأة مرة أخرى وكأنها إحصائيات عددية شاذة قصد إليه الفنان قصدا. [٢٤]

ومـن قبيـل هـذه الـصور المتراكمـة مـا نجـده عنـد "علـي محمـود طـه" فـي قـصيدته "انتظـار" حيـث يـصف مظـاهر اسـتقبال الكـون والطبيعـة مقـدم الحبيـب، فيقول:

حتَّى إذا هتفتْ بمقْدمِـك المُنَـى — وأصَخْتُ أسترعِي انتباهة حائر

وسرى النسيم من الخمائل والرُّبَى — نشوان يعبقُ من شذاك العاطـر

وترنَّمَ الـوادي بسلسلِ مائـه — وتلت حمائمُه نشيدَ الصافـر

وأطلَّتِ الأزهارُ مـن ورقاتهـا — حَيرَى تعجَّبُ للربيع البـاكـر

وجرَى شعاعُ البدر حولك راقصـا — طربا على المرج النضير الزاهر

وتجلَّت الدُّنيـا كأبهج مـا رأتْ — عينٌ وصوَّرَها خيالُ الشَّاعر[٢٥]

فالـشاعر فـي أثنـاء انتظـاره مقـدم الحبيـب يـذهب بعيـدا فـي حلـم مـن أحـلام اليقظـة الـذي لا ينتبـه منـه إلا علـى أثـر انتباهـة مظـاهر الطبيعـة مـن حولـه هـذا الحبيـب المنتظـر؛ فالنـسيم يـسري مـن بـين الخمائـل والمرتفعـات التـي يكـسوها العـشب والخـضرة، وفـي نـشوة عميقـة ينـشق شـذى الحبيـب العـاطر، ويترقـرق المـاء فـي جـداول الـوادي، والحمامـات تنـشد موسـيقى اللقـاء، وتبـرز الأزهـار حيرانـة لهذا الربيـع الـذي يهـبُّ بجمالـه علـى الـوادي فـي غيـر أوانـه متمثلا فـي مقـدم الحبيـب، والمـروج تكتـسي بـضياء الفجـر الخافتـة الرقيقـة راقـصة احتفـالا بهـذا القـدوم العطـر، ثـم إن الـدنيا كلهـا تبـتهج فـلا يـستطيع خيـال الـشاعر أن يلـم بثنايـا هـذا الجمال كله.

علـى هـذا النحـو يحـشد الـشاعر مجموعـة متتاليـة مـن الـصور التـي تعبـر عـن الابتهـاج بمقـدم الحبيـب المنتظـر حتـى وصـلت هـذه الـصور الجزئيـة المتراكمـة إلـى سـت صـور تـؤدي كلهـا فكـرة واحـدة تغلـب علـى عاطفـة الـشاعر، وهـي لوعـة اللقاء بعد طول انتظار.

والشاعر - في ذلك - يعتمد على تشخيص مفردات الطبيعة من حوله لتشاركه فرحته وسعادته فالنسيم شخص يمشي ويمتلئ خفة وحركة وانتشاء بهذا الجمال، والوادي مغرِّد يترنم بموسيقى المياه الرقراقة، تشاركه - في ذلك - الحمائم والأزهار تحار حيرة يملأها السرور، وشعاع البدر يرقص في خفة تنمُّ على سعادة وحبور.

ومن أمثلة هذه الصور الممتدة المتراكمة - عنده - قوله في مطلع قصيدته "الموسيقية العمياء":

إذا ما طاف بالأرض شعاع الكوكب الفِضّي

إذا ما أنَّتِ الرِّيحُ وجاش البرقُ بالومْض

إذا ما فتَّحَ الفجرُ عُيونَ النَّرجس الغَضِّ

بكيت لزهرةٍ تبكي بدمع غير مُرْفَضٍّ[٢٦]

إن الشاعر في هذه الأبيات التي صدَّر بها قصيدته "الموسيقية العمياء" يستلهم مظاهر الطبيعة وتراكم صورها ليعبر من خلال ذلك عما جاشت به نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه هذه الفتاة.

وقد كان الشاعر يتردد على أحد مطاعم القاهرة الشهيرة بموسيقاها عام ١٩٣٥م. وكانت تترأس الفرقة الموسيقية فيه حسناء ألمانية تعزف على القيثار، كانت على جانب من الرقة والجمال فلا يخيل لمن يراها أن القدر قد أصابها في عينيها فحرمها نعمة الإبصار، فلمّا وقف الشاعر على حقيقة حالها أوحَى إليها جمالها الجريح بالقصيدة. [٢٧]

فالشاعر عندما رأى هذه الفتاة الجميلة وقد فقدت نعمة البصر انفعل بجمالها وبهاء طلعتها وسيطرت عليه عاطفة يشوبها الحزن والألم على هذا الجمال الحزين، وراح يبكي تلك الفتاة التي رمز إليها بالزهرة البيتية.

وقد حشد الشاعر مجموعة من الصور المتتالية والاستعارات المتراكمة تبلغ ست صور، وقد أتت هذه الصور المتتالية تشكل جملة واحدة ليس أكثر؛ فكلها يقع في جملة فعل الشرط، ويأتي البيت الأخير وحده يتم الجملة بوصفه

جوابا للشرط، ولا يخفى أن استعمال الشاعر اسم الشرط "إذا" مقصود ولم يأتِ عفوا، ليؤكد الشاعر ما يرمي إليه من وراء صوره المتتالية لما يحمله هذا الشرط من دلالة على اليقين والتأكيد.

إن أولى صور الشاعر التي تقابلنا تشخيصه شعاع الكوكب الفضي وهو يطوف بالكون، وليس ذلك غريبا إذ تتلاءم هذه الصورة مع موضوع قصيدته وهو ذهاب النور من عينَي تلك الفتاة، وتجدر الإشارة إلى وصفه الشعاع بالفضي المتلألئ بما يحمله من بياض يوحي بالطهر والنقاء الذي استلهمه من وجه الفتاة.

لكن الشاعر ما لبث حتى صور عاطفة الحزن الشديد الذي يتلو الشعاع الأبيض متمثلا في أنين الريح مما يتناسب منع عاطفته الحزينة المتألمة، ويساعد ذلك صورة البرق الذي ينبئ على عبوس السماء وإظلامها.

ثم يأتي الشاعر في البيت الثالث بصورة تناسب الجو النفسي المسيطر على أبيات القصيدة وصورها وموضوعها؛ فالفجر يأتي ويفتح عيون الزهر الذي هاج بعاطفة الشاعر لما رآه من عيون فتاة جميلة لا تتفتح لضوء النهار، لذلك أخذ الشاعر يبكي لبكاء تلك الفتاة - الزهرة - حزنا على ما أصابها به القدر، وبذلك تتجمع الصور كلها لتؤدي إلى نتيجة واحدة هي إبراز حزن الشاعر على تلك الموسيقية العمياء.

هكذا كانت الصورة الشعرية عند شعراء "أبوللو" تشكيلا جماليا لموقف هؤلاء الشعراء ، لجأوا فيه إلى المجاز وتجنبوا التعبير الصريح المباشر ، وقد تدرجوا في ذلك من التصوير البسيط إلى التصوير المركب . وقد ظهر ذلك عندهم في التشخيص والتجسيم والتجريد والتجسيد إضافة على التشبيهات المركبة المتراكمة التي بدأت من الصور الجزئية وانتهت إلى الصور الكلية في المقطع بأسره ، بل امتدوا بذلك أحيانا إلى القصيدة كلها ، ومن ثم كانت الصورة الشعرية عند شعراء أبوللو من أهم مقومات بنائهم الفني ولا يخفى أن هذه

الصورة لابد أن تعتمد على المعاني والأفكار والمشاعر بما تشتمل عليه من لفظ وأسلوب ومجازات وخيال وموسيقى بشرط أن تمثل بعد ذلك كله تمثيلا صادقا مشاعر الشاعر وعواطفه ووجدانه في عقل حيٍّ قويّ مؤثر.

ويضاف إلى ذلك تلك الصور التعبيرية التي رأيت أن أسميها "اللوحات التصويرية" التي يلجأ فيها الشاعر إلى أحد مظاهر الطبيعة فينقله بواقعه المادي كأنه الفنان الذي يرسم بالريشة والألوان، وهذا ما سنقوم بتوضيحه في المبحث الآتي:

اللوحات التصويرية :

هناك نوع من التصوير الفني عني به شعراء الرومانسية وكثر في شعرهم يجدر بالبحث أن يتوقف عنده، أعني تلك اللوحات التصويرية الفنية التي تصور مشاهد الطبيعة وغيرها من الخلجات النفسية الأخرى.

وهذا اللون التصويري الذي نشير إليه "تصوير باللون وتصوير بالحركة وتصوير بالتخيل، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل، إنه تصوير يرضي العين والأذن والحس والخيال والفكر والوجدان"[٢٨]

يرجع الشاعر الرومانسي إلى أحد مظاهر الطبيعة فيمسك بريشة الفنان المتمثلة - عنده في ألفاظ اللغة - ويشرع في رسم لوحة متكاملة تجمع جزئيات ذلك المشهد مشخصا فيها مظاهر الطبيعة، حاشدا كل مظاهر الجمال فيها، حيث يظهر في تلك اللوحات المرسومة بالألفاظ - اللون والحركة - فتفيض نشاطا وحيوية، ومن ثم تبدو الطبيعة جمالا خالصا ناطقا بالحياة ينساب رقة وعذوبة.

إن تسمية اللوحات التصويرية ليست غريبة على شعر الرومانسية؛ فقد اعتمدت هذه المدرسة على أن الشعر فن من الفنون، والفنون تتلاقى في استيحاء الطبيعة ومظاهرها المختلفة، لذلك يتلاقى الشعر مع الفنون الأخرى كالموسيقى والنحت وغير ذلك.

وأبو شادي يجمل النظرة إلى الفنون وتداخلها في ديوان "الينبوع". (٢٩)

إن ما ذهب إليه أبو شادي في هذا القول يثبت تأثره المباشر بالرومانسية الإنجليزية، خصوصا الناقد الرومانسي "كوليردج" وإلى هذا تشير د. جيهان السادات في كتابها "أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر. (٣٠)

إن شعراء الرومانسية في رسمهم مشاهد الطبيعة يعتمدون على الرؤية البصرية واللقطة السمعية وإسباغ ما في نفوسهم على تلك المشاهد الرائعة التي تعبر عما يجيش بخلجاتهم إما مرحا وإما ترحا؛ ففي جميع الحالات ينظرون إلى الطبيعة ويصورون مشاهدها في لوحات كاملة تشبه لوحة الرسام، فتظهر فيها ألوانها غير أننا نرى عناصرها تتحرك، ونسمع طيورها تغرد، ونشم عبق أزهارها يفوح، ونلمس وردها ونبتها، وذلك كله يترتب على الحشد الهائل من تلك الصور التي يأتي بها الشاعر الرسام.

ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن شعراء الرومانسية في هذا اللون التصويري لا يهتمون كثيرا بالصور البيانية من تشبيه واستعارة وغير ذلك لذاتها، والألوان البديعية كالجناس والطباق وغيرها، وإنما كان اهتمام الشاعر في وقفته المتأملة أمام شعر الطبيعة أن يستخدم ما فيها من جمال مادي محسّ بالعين والأذن وغيرهما من الحواس محاولا أن يمزج ذلك بوجدانه لأن همّ الشاعر الأول كان رسم اللوحة بدقة الرسام.

وقد كان "علي محمود طه" ـ شاعر الرومانسية ومدرسة أبوللو ـ من أهم هؤلاء الشعراء الذين برز في شعرهم هذا اللون التصويري وقد ظهر هذا في العديد من قصائده خصوصا في ديوانه "الملاح التائه" و"ليالي الملاح

التائـه"مثـل قـصيدته "مـيلاد شـاعر" التـي تـضم مجموعـة كبيـرة مـن هـذه اللوحـات التصويرية، كقوله يصف فرحة الكون باستقبال الشاعر الجديد:

وهنا جدولٌ على صفحتَيهِ يرقصُ الظِّلُّ والسَّنَى الوضّاحُ

وعلى حافتَيهِ قامَ يُغنِّيـــ نا من الطَّير هاتـــفٌ صَدّاحُ

وفَراشٌ به من الزَّهر ألـوا نٌ ومن رَيِّق الشعاع جنــاحُ

دفٌّ في نشوة يناديـه نوًّا رٌ وعطرٌ من الثَّرَى فــوّاح

وهنا ربوةٌ تَلألأُ فيها خضـ رةُ العشبِ والنَّدَى اللمّــاح

ونسيمٌ كأنَّه النَّفَسُ الحــا ئِرُ تصغي لهمسـه الأدواحُ(٣١)

فالـشاعر فـي هـذه اللوحـة الرائعـة يرسـم لنـا فرحـة الطبيعـة بمقـدم الـشاعر،يظهر ذلـك كلـه علـى صـفحتي الجـدول الرقـراق، حيـث يـرقص الظـل والنـور كلاهمـا، ويغنـي طـائر صـدّاح، ويظهـر هـذا الفـراش الجميـل الـذي يتلـون بـألوان الزهـر المبهجـة، يـشاركه فـي هـذه الفرحـة النبـت والعطـر والأريـج، والربـوة تزدهـي بـالعطر والنـدى، ويـصغي الـدوح إلـى هـذا الـنَّفس الحـائر يبحـث عـن سـر هذا الجمال.

بهـذا رسـم "علـي محمـود طـه" لوحـة تـصويرية نـستطيع أن نتخيـل مـن خلالهـا فنانـا يمـسك بريـشته ويجمـع ألوانـه ويرسـم لنـا لوحـة زيتيـة؛ يظهـر فـي أسـفلها نهـر صـغير يتنـاثر الظـل علـى ضـفتيه، مـستخدما فيـه اللـون الرمـادي، ويبـدو شـجر الـدوح مؤتنـسا بالمـاء المترقـرق المنـساب تتـدلى فروعـه مـصغية إلـى همـس النـسيم الـذي يبـرز الأوراق الخـضراء فـي غيـر انتظـام، ممـا يـدل علـى وجـود النـسيم، وعلـى جانـب الـصورة الأيـسر تظهـر ربـوة تكتـسي بالعشب الأخـضر الـذي تـتلألأ فوقـه قطـرات النـدى، وتتوسـط هـذه الأعـشاب أوراق الأزهـار النـضرة مزدهيـة الألـوان، تهفـو إليهـا الفراشـات تكتـسب لونهـا مـن ألـوان هـذه الأزهـار، أمـا أجنحتهـا فإنهـا تكتـسب لونهـا مـن أشـعة الـضياء الباديـة التـي تهـبط مـن أعلـى اللوحـة ـ من السماء ـ متكسرة متناثرة عبر اللوحة.

أمـا شـجر الـدوح فيرسـم فوقـه طـائر منطلـق بـين هـذا الجمـال يرفـرف بجناحيه، ويفتح منقاره كأنه يغنِي ويسبح.

هكـذا تمتلـئ هـذه اللوحـة بـالأوان المعبـرة عـن البهجـة والحيـاة؛ فنـرى اللـون الأخـضر فـي الـدوح والعـشب واللـون الأبـيض فـي قطـرات النـدى وصـفحة الجـدول التـي تظلـل بهـذه المظـاهر الطبعيـة المتعـددة، واللـون الـذهبي المـشرق فـي "الـسنى"، ولون أجنحة الفراش، إضافة إلى اللون الرمادي الذي يرسم به الظل .

والنـسيم الرقيـق - فـي قـول الـشاعر - يـوحي لنـا بـصفاء الجـو وصـحو الـسماء، فيـوحي للرسـام أن يجمـل أعلـى اللوحـة بلـون الـسماء الأزرق الـصافي، وهـذه الألـوان كلهـا تتجمـع فـي لـون الفراشـات ولـون ريـش الطـائر الجميـل فيبـدو الحسن كله.

إذا كانـت هـذه اللوحـة الـشعرية تبـدو علـى هـذه الـصورة اللونيـة لتمتـع العـين فـإن ألفـاظ الـشاعر تزيـد هـذه الـصورة روعـة وجمـالا، حيـث يبـدو فيهـا الـصوت فـي حفيـف أوراق الـشجر المـصغي إلـى النـسيم، وصـوت الطـائر المغـرد وصـوت طنـين أجنحـة الفراشـات، وصـوت خريـر الجـدول الرقـراق، ولا يخفـى - بعـد ذلـك كلـه - تلـك الحركـة والحيويـة التـي أضـفاها الـشاعر علـى صـورته فـأنطق الـصامت وحرّك الجماد من بين مظاهر الطبيعة.

ومثـل هـذه اللوحـة التـصويرية يـأتي بكثـرة فـي شـعر "علـى محمـود طـه كمـا فـي قـصائده " علـى الـصخرة البيـضاء" و" الله والـشاعر" و"صـخرة الملتقـى" و"إلى البحر" وذلك كله من ديوانه "الملاح التائه" .

أمـا ديوانـه الثـاني "ليـالي المـلاح التائـه" فمـن القـصائد التـي تظهـر فـي بعـض مقاطعهـا تلـك اللوحـات التـصويرية قـصيدته "أغنيـة الجنـدول" و"القمـر العاشق" و"بحيرة كومو" و"الشواطئ المصرية" و"خمرة نهر الرين" .

لـم يكـن "علـي محمـود طـه" الوحيـد مـن بـين شـعراء الرومانـسية الـذي هـام بهذا اللون التصويري فنحن لا نعدم نماذج متعددة تؤكد هذه الفكرة.

هكـذا رأينـا شـعراء الرومانـسية ــ خـصوصا شـعراء أبوللـو ــ يلونـون شـعرهم بهـذه اللوحـات التـصويرية التـي يـشغفون فيهـا بالمـشاهد المرئيـة والأصـوات المـسموعة وكـل مـدركات الحـس، غيـر أنهـم عُنُـوا - أكثـر مـا عنـوا - بحاسة البصر، فجعلوها تلتقط الجمال المتغلغل بين مظاهر الطبيعة.

يجـدر بنـا قبـل الانتهـاء مـن دراسـة الـصورة الـشعرية عنـد شـعراء الرومانـسية أن نـشير إلـى عنايـة هـؤلاء الـشعراء الكبيـرة بتـشخيص الكائنـات وتجـسيم مفـردات الطبيعـة وتجـسيدها، إضـافة إلـى أنهـم عُنُـوا فـي شـعرهم - مـن ناحيـة أخـرى - بتجريـد المحـسوسات، غيـر أن التـشخيص يعـد الـرئيس مـن بـين هـذه الصور.

التشخيص والتجسيد والتجريد:

يأتي التشخيص على رأس هذه الألوان التصويرية التي سادت شعر الرومانسية؛ بل كانوا يتعاطفون مع الحياة والطبيعة، وهذا ما حدا بهم إلى خلع الحياة والحركة على الطبيعة الجامدة، وكان ذلك نتيجة طبعية لاتساع أفق الشعور والخيال عندهم.

ولم تكن حياة الطبيعة عند شعراء الرومانسية من قبيل مخاطبة الشخوص في الطبيعة وإسناد صفات الأحياء إليها والتحدث مع مفرداتها وحسب كما كان شائعا عند شعراء العرب الأقدمين، ولم يكن نتيجة للمجاز اللغوي أو التشبيه الذي يقتضيه التعبير، بل كان نتيجة التعاطف بين وجدان هؤلاء الشعراء ومظاهر الطبيعة، ذلك التعاطف الذي ينتهي بالشاعر إلى النفاذ في أعماق الطبيعة ومفرداتها، وكان خليل مطران من أهم هؤلاء الشعراء،إذ كان فن الطبيعة عنده فنا متميزا.[٣٢]

وقد كانت نزعة التشخيص عند شعراء الرومانسية نابعة عن إيمانهم بوحدة عناصر الكون التي كانت تعني - عندهم - أن جميع مظاهر الكون الحسية والمعنوية إنما تجمع بينها الوحدة العميقة والعلاقات الوثيقة وتلك الأشياء التي يشبه كيانها كيان البشر، إضافة إلى ما صنعه هؤلاء الشعراء من اللجوء إلى مظاهر الطبيعة الجامدة، فأسقطوا عليها مشاعرهم وهمومهم لخلق رموز معادلة، وكانوا يعتقدون أن مظاهر الطبيعة رمز لوجود الله، فهي إحدى دلالات خلقه، وهو مظهر حقيقي لوجود الله سبحانه، لذلك لم يكن مستبعدا أن تدب فيها الحركة والحياة فتبدو كأنها أشخاص حية متحركة فتجدر نسبتها إلى الله.

وأحاول فيما يأتي وضع ثَبَتٍ يجمع معظم هذه التعبيرات التشخيصية كما وردت عند شعراء الرومانسية خصوصا في قصائدهم التي يمثل موضوعها الرئيس أحد مظاهر الطبيعة، فلا نتعرض في هذا الحصر إلا للقصائد التي يكون موضوعها الطبيعة، وهذا من خلال التعرض لدواوينهم

مجملــة، ونأخــذ لــذلك " أحمــد زكــي أبــو شــادي " نموذجــا فمــن أمثلــة الــصور التشخيصية المرتبطة بمظاهر الطبيعة عنده :

" دموع النجوم ـ ثغور الزهر ـ ثغور الأزهار ـ ويعود الفجر الوفي ـ أمِّي الطبيعة ـ إخوتي في كل طائر وكل نبت ـ أنفاس الخزامَى ـ البحر المشوق ـ ظلم الصيف ـ أحيى الشتاء وعوده ـ غِبْ يا ربيع ـ هتف الربيع ـ النبت يرقص وَشْيُهُ ـ تمشي الطبيعة ـ ما أروع النيل جبارا ـ دعاني الفجر ـ وأحببت الطبيعة فهي أمي ـ الشمس بين تعلات تغازله ـ أمُّك الشمس ـ صار أغلب النور مَيْتا ـ ممات الشمس ـ من أغاني الضياء ـ السراب الحزين الشريد ـ فماتت أشعَّته المُحْسِنات ـ وأعشاب المياه عذارَى ـ خطرات النسيم ـ نجعل الروض شاعرا ـ رعشة النور ـ هذا الصنوبر الكاذب ـ قال لي العنكبوت ـ الصخر الأشم ـ فالماء كالميت ـ تشاءم هذا الكون ـ الأرض تنفض حولها الأحلام ـ الماء وثاب ـ النحل يرقص ـ العشب المنور باسم ـ شدو الربيع ـ ترقص الأضواء ـ العشب في مرح ـ ثرثرة المياه ـ الماء المعربد ـ نواح الشتاء الضرير ـ يحن إلى البحر ـ حتى تشاركنا الرمال ـ ظلال حرة ـ تنهُّد الأمواج ـ غنَّى الأصيل ـ الماء طروب ـ بسمة الطبيعة ـ الزهر الراقص ـ والنيل يلثم ـ النبت المرنّح بالهوى ـ الزهر صامت ـ الفجر الغيور ـ تتعانق الأزهار".

إذا كان هؤلاء الشعراء قد عنوا بالتشخيص الذي يمثل ـ عندهم ـ رأس هذه الصور التعبيرية فإنهم قد عُنُوا ـ كذلك ـ بدرجة أقل بتجسيم المعنويات وتجسيدها؛ ومن ذلك ما جاء في شعر " الشابي" :

" جناح الفجر ـ شوك الأسَى ـ نحيبا تدافع في مهجتي ـ فيض حزني الأليم ـ اسقِني الآلام ـ اسكب الحزن ـ تجرَّع اللوعة ـ شعلة الحزن ـ جناح الغروب ـ وتحطّمت نفسي ـ فضِّيَّة الأسحار ـ مذهَّبة الأصائل والبكور ـ جبال الهموم ـ ضباب الأسى ـ بيت من السحر الجميل ـ وشذى كأجنحة الملائك ".

ومما عني به هؤلاء الشعراء - كذلك - تجريد المُحَسَّات، وتجدر الإشارة هنا إلى تصويرهم المجردات لم يكن تصوير الفيلسوف الثابت على رأي واحد؛ فنراهم يختلفون في تصويرها باختلاف وقعها في نفوسهم أو باختلاف حالاتهم النفسية، فيمكن أن يغيروا نظراتهم إلى هذه المجردات بتغير وقعها على نفوسهم.

وقد كان هؤلاء الشعراء يعبرون عن المجردات عن طريق الصور التي تنسج خيوطها بالتدريج نسجا هادئا ذائبا حتى تلتقي المجردات والمجسدات فينتقل الإحساس إلى المتلقي ويتم الغرض من التصوير، وهم - في ذلك - يشبهون الشاعر الإنجليزي الرومانسي " شلي".[٣٣]

ومما ورد من التجريد في شعر "محمود حسن إسماعيل" الذي يعد من أهم شعراء الرومانسية في هذا الباب:

" كطيف في خاطري الصوفي "النخلة" — لحن على العيدان - أقبلي كالصلاة "الغمامة" - أنت فجر لم يقيده زمان - وعشب يقهقه كالمستحيل".

والخلاصة أن الصورة عند شعراء الرومانسية - خصوصا شعراء أبوللو - قد تشكلت بتشكُّلات متعددة، وقد وجدنا هؤلاء الشعراء يسترجعون الصور البيانية التقليدية الموروثة عن العرب الأقدمين، إضافة إلى تلك الصور الجديدة التي هاموا فيها بتشخيص مفردات الطبيعة وجعلها أفرادا من الناس يتجاوبون معها وهي تصاحبهم.

وقد كان التشخيص من أهم عناصر الصورة التي اعتمد عليها هؤلاء الشعراء - إن لم يكن أهمها على الإطلاق - وبرعوا في تجسيم المعنوي وتجريد المجسم المادي، حيث يوظفون هذا كله في الإطار العام للصورة الشعرية، فلا نستطيع أن نفصل أجزاء الصورة بعضها عن بعض؛ فكلها يمسك بتلابيب الجزئيات حتى تتكون صورة كلية تسهم في وحدة البناء العام للقصيدة.

ولمّـا كـان هـؤلاء الـشعراء يهيمـون بالتهويمـات الخياليـة معلـين مـن شـأن الخيـال جـاعلين إيـاه الأسـاس الـذي تُبنَـى عليـه الـصور الـشعرية: وجـدنا هـؤلاء الـشعراء يحمّلـون صـورهم رمـوزا وإشـارات، متـأثرين فـي ذلـك بالاتجـاه الرمـزي في أوروبا، وقد كان لهذا الاتجاه مظاهره الخاصة وملامحه الثابتة.

هوامش الفصل الثاني

١: د. سعيد حسين منصور، التجديد في شعر خليل مطران،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ص٣٩٨، ٣٩٩.

٢: انظر د. محمد مندور، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، ١٩٧٣م، ص٥، ٦٩.

٣: د. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م، ص٩٠. وانظر نص "كوليردج" في الخيال الأولي والخيال الثانوي النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لـ"كوليردج" ت. د. عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠م ، ص٢٤٠.

٤: د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣م، ص٢٢.

٥: سير موريس بورا، الخيال الرومانسي، ت. إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧م، ص١٥، وانظر ص٣٣١، وانظر: عبد الوهاب محمد المسيري ومحمد علي زيد، الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي، مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٩م، ص٧٥.

٦: د. سعيد حسين منصور، التجديد في شعر خليل مطران، ص٤٠٩.

٧: انظر د. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م، ص٩٩. د. طلعت عبد العزيز أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدَى الشاعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١م، ص٣٢٧.

٨: الشعلة، قبرة، ص١٣٥.

٩: الملاح التائه، ص٦٨، ٦٩.

١٠: هكذا أغني، ص٢٥٧.

١١: أغاني الكوخ، ص٢٣.

١٢: ديوان الهمشري، ص١٨٧، ١٨٨.

١٣: أغاني الكوخ،ص١٦.

١٤: أغاني الكوخ،ص٧٨.

١٥: هكذا أغني، ص٤٠٠.

١٦: المصدر السابق، ص٤٠٥.

١٧: أين المفرُّ؟ ص٨١٢.

١٨: أين المفر؟ ص٧٤٣.

١٩: المصدر السابق، ص٧٩٤.

٢٠: د. عبد الحفيظ محمد حسن، الشاعر الرومانسي أبو القاسم الشابي، مطبعة التيسير، ١٩٨٨م، ص١٩٨.

٢١: انظر د. أحمد درويش، الكلمة والمجهر، دراسات في النقد، دار الهاني، ١٩٩٣م، ص٨٩.

٢٢: انظر: د. سعيد حسين منصور، التجديد في شعر خليل مطران، ص٤٠٨.

٢٣: أغاني الحياة، ذكرى صباح، ص٣٨٦، وانظر قصيدته "النبي المجهول" ص٢٤٩.

٢٤: د. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٣٦.

٢٥: الملاح التائه، ص٩٩.

٢٦: ليالي الملاح التائه، ص١٧٨.

٢٧: المصدر السابق، مقدمة القصيدة، ص١٧٨.

٢٨: د. السيد تقيّ الدين السيد، علي محمود طه حياته وشعره، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٤م، ص١٤٢.

٢٩: انظر، أبو شادي، الينبوع .

٣٠: انظر، د. جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، دار المعارف ، ١٩٩٢م، ص١٢٣.

٣١: الملاح التائه، ميلاد شاعر، ص٩.

٣٢: انظر، د. سعيد حسين منصور، التجديد في شعر خليل مطران، ص٣١٢، ٣١٣.

٣٣: انظر: د. جيهان صفوت، شلي في الأدب العربي في مصر، دار المعارف ، ١٩٨٢م، ص٣٧٨.

الفصل الثالث

رمزية النص في الملاح التائه

يعد الاتجاه الرمزي في الشعر الغربي من أبرز المذاهب الأدبية اللتي ظهرت في الشعر الحديث، وقد قام هذا المذهب الأدبي في أوروبا معتمدا – كذلك – على الخيال مثلما كان الاتجاه الرومانسي من قبله، لكنه خيال غير منظم كما كان عند الرومانسيين، ولم تكن نهاياته نهايت منطقية؛ فقد كانت جزئيا صورهم تبدو في صورة متنافرة غير مفهومة ولا متلائمة، غير أنها في النهاية تشكل وحدة متكاملة.

وقد كان شعراء الرمزية يلفون شعرهم –أحيانا– بالغموض، ولكن هذا الغموض "لم يكن هدفا من أهداف الرمزيين، بل كان نتيجة واقعية للجهود الواعية التي حرموها في الخلق الشعري"(١)

ومن الثابت أن علي محمود طه قد قرأ الشعر الرمزي وتأثر به، ومن ثم يعد من أوائل الشعراء العرب المحدثين الذين يبدو في شعرهم ملامح الاتجاه الرمزي.

ومن الثابت أن ألفاظ اللغة رموز العالم الخارجي، إضافة إلى أنها رموز للعالم النفسي للشاعر، فمن وظائفها إثارة الصورة المماثلة عند المتلقي، إو الإعانةعلى تكوين مثل تلك الصورة.

ومن ثم كان التعادل أو التباين بين معطيات الحواس، وبصفة خاصة عند شعراء الرمزية الذين يأتي على رأسهم الشاعر الفرنسي شارل بودلير، صاحب "أزهار الشر" وقد لخص هذه الفكرة في بيت شعر يقول فيه: "الألوان والروائح والأصوات تتجاوب"(٢)

إن هـذا التبـاين للحـواس أو تراسـلها يتمثـل فـي نقـل الألفـاظ مـن مجـالات استعماللاتها إلـى مجـالات أخـرى حيـث تخـتلط الحـواس؛ فيُـرى المـسموع ويـسمع المـشموم ويـشم المرئـيّ، وقـد يـذاق كـل ذلـك أو يحـس، ومـن شـأن هـذا أن يُغنـي اللغة الشعرية.

ولا يخفـى أن اللغـة الوضـعية لا تـستطيع الوصـول بـالتعبير إلـى تلـك المكانـة وذلـك الأثـر، ومـن ثـم كـان علـى الـشاعر أن يلجـأ إلـى وسـائل تغنـى بهـا اللغـة الوجدانيـة، حتـى يقـوى علـى التعبيـر عمـا يستعـصي التعبيـر عنـه، ومـن ثـم ظهـر عنـد شـاعرنا تراسـل الحـواس، بوصـف مـدركات كـل حاسـة مـن الحـواس بـصفات مدركات الحاسة الأخرى.

إن الحقيقـة التـي لا مـراء فيهـا أن ظـاهرة تراسـل الحـوالس تعـد مظهـرا حقيقيـا مـن مظـاهر الاتجـاه الرمـزي وتـأثرا مباشرابـشعرائه وأفكـاره النقديـة، ولـم يقـف هـذا عنـد علـي محمـود طـه عنـد حـد تراسـل الحـواس أورمزيـة التعبيـر، بـل تعدت ذلك إلى رمزية الموضوع.

فـلا يخفـى مـا فـي وصـفه نفـسه بـالملاح التائـه مـن رمـوز لـم يـصرح بهـا الشاعر في كثير من المواضيع.

سـومن أهـم قـصائده التـي يبـرز فيهـا بوضـوح الموضـوع الرمـزي قـصيدته "العـشاق الثلاثـة"- "النـشيد" – القمـر العاشـق – وغيـر ذلـك، ولكننـا نجـد نـازك الملائكـة فـي دراسـتها "شـعر علـي محمـود طـه" تنكـر علـى الـشاعر أن يكـون واحـدا مـن بـين الـشعراء الرمـزيين، فبعـدما أشـارت إلـى وجـود الرمزيـة فـي قـصائده "التمثال – العشاق الثلاثة – امرأة وشيطان – " وغيرها، تقول:

"ونحـب أن نخـوض فـي تفـصيلات هـذه القـصائد إلـى أن نـشير إلـى أن رمزيـة شـاعرنا هـذه لا تـضعه بـين أتبـاع المـذهب الرمـزي الـذي عرفتـه فرنـسا، ومنـثم أوروبـا كلهـا فـي القـرن التاسـع عـشر المـيلادي، وإنمـا يرمـز علـي محمـود طـه كمـا يرمـز الـشاعر العربـي بـالمعنى الحرفـي لكلمـة رمز،فـالرمز تلمـيح إلـى

الأشياء وربما إفصاح،، وهو يمنح القصيدة أعماقا تستثير الفكر وتفسح إعمال الخيال"[٣]

ولا يخفى ما في هذا الرأي الذي ذهبت إليه نازك الملائكة من تقليل شأن شعر علي محمود طه الرمزي، ولا يخفى – كذلك – ما حمّلت به عاتق الشعر العربي القديم من أعباء وأثقال لم يكن ليحملها، ولم يكن يطمح إلى حملها، والثابت أن الرمز قد ظهر في الشعر العربي القديم فيما أسماه أصحابه "الكناية والتورية، وهذا يختلف في جوهره عما أصبح عليه الرمز بمفهومه الحديث.

ومن مآخذ شعر علي محمود طه التي رصدتها نازك الملائكة أنه كانيقدم لقصائده الرمزية بمقدمات نثرية تشير إلى المقصود من ورائها، فتقول:

"وللشاعر عادة كنا نتمنى ألا تكون له، هي أنه يكشف وموز قصائده بتعليق نثري، ويكتبه في مقدمة القصيدة، وكأنه يخشى ألا يدرك القارئ حقيقة الرمز، فيسرع إلى كشف له"[٤]

الحق أن هذه الظاهرة جديرة بالملاحظة،ليس عند علي محمود طه وحده، بل عند معظم الشعراء الذين كانوا يمثلون قنطرة بين الاتجاهين الرومانسي والرمزي، إذ لم يكونوا رمزيين خالصين، كما لم يكونوا – كلية – رومانسيين، وإنما تأثروا بهذا وذاك.

ومع هذا فإننا نتفق مع نازك الملائكة في أن هذه الظاهرة كانت تُفقد شعره الرمزي بعض الجمال، وتسد على القارئ – المبدع الثاني – أبوابالخيال، وكان الأجدر بالشاعر أن يترك القصيدة تتحدث عن نفسها، ليفهمها كل قارئ بما تتناسب مع هواه وحاله النفسية والثقافية، ومن ثم تتسع آفاق القصيدة اتساع الشعر .

والأصل في الشعر الرمزي أن يرتفع الشاعر بتعبيراته بعيدا عن الصور التقريرية، وعليه – كذلك – أن يتجاوز الإطار المعجمي للألفاظ

الشعرية، "على أن خصوبة الرمز في الصورة تكمن في تحقيق نوع من التفاعل في السياق العام، به تتجدد علاقات المعنى، وتتوالد، وبه يتحرك اتلمعنى بقدرة الإيحاء الذي يعوض النقص في الدلالة المعجمية"(٥)

الملاح التائه:

يعد رمز الملاح التائه من أهم الرموز التي حملها الشاعر علي محمود طه، ولم يكن الشاعر ملاحا، ولم يقم بأعمال الملاحة، مثلما كان الملاح الملاح الإنجليزي الشاعر "جون ماسفيلد" وقد ترجم له علي محم ود طه قصيدته "عودة الملاح" من ديوان "أرواح شاردة" ص ٥٠.

وماسفيلد كان ملاحا في شبابه، ولم يكن مستغربا أن يشتاق بعد ذلك إلى البحر والملاحة، أما علي محمود طه فلم يكن يصور البحر لديه حقيقة مادية، ولم تمثل له الملاحة معنى واقعيًّا، فلم تكن الملاحة والتيه سوى مجرد رموز إلى اتجاهات نفسية وفكرية تشبع بها قلب الشاعر وامتلأت بها روحه.

والملاح التائه لا يتوقف منتظرا المهلص، ولكنه يأخذ شراعه ويجوب البحار ليبحث عنه، وهو في الواقع يبحث عن ذاته، ولكن اتلملاح المتجول أبعد الباحثين عن الذات من الوصول إليها، لكنه يفر في حقيقة الأمر من البيئة ومن الأرض كلها، فلا أمل له في التكيف قعد فترة قصيرة أو طويلة.(٦)

يبدأ علي محمود طه قصيدته بقوله:

أيَّها الملاحُ قُمْ واطْوِ الشِّراعا	**لِمَ نطوي لُجَّةَ الموج سِراعا**
جدِّف الآنَ بنــا في هينَـــةٍ	**وجهة الشّاطئ سيرا واتِّباعا**
فغــــدًا يــا صاحبي تأخذُنا	**موجةُ الأيام قذفــا واندِفاعا**
عَبَثًا تقفُو خُطا الماضي الذي	**خِلت أنَّ البحرَ واراهُ ابتلاعا**

ينادي الشاعر الملاح القريب منه في نغمة تقريرية، طالبا منه الكف عن التمادي داخل أعماق البحر، متعجبا من شغف الإنسان أن يخوض لجة الليل مسرعا، ويريد العودة إلى الشاطئ ببطء وتأنٍّ، لكنه يخاف هذه العودة، فما يخبئه المستقبل الذي تطغى عليه موجة الأيام القاصفة المندفعة.

ويرى الشاعر أن الخوض في لجة البحر سيبرز الماضي الدفين، فلا الماضي يزول، ولا يستطيع الإنسان أن يتنبأ بالمستقبل الغامض.

حشد الشاعر مجموعة من الألفاظ التي يجمعها الحقل الدلالي للبحر.

من ذلك: "الملاح – الشراع – لجة – جدف – الشاطئ – موجة البحر ابتلاعا".

وهذه الألفاظ كلها توحي بمكنونات نفس الشاعر؛ فالملاح ليس ملاحا بحريا، وإنما كان السائر في درب الحياة، يؤكد هذا موجة الأيام التي تتلاعب بالبشر وبالبحر.

والبحر الذي يبتلع الماضي يمثل – عنده – تلك الذاكرة الواعية الزاخرة بكل ما يقع للإنسان من أحداث، والشراع – عنده – يمثل حياة الإنسان التي تحركها الرياح ، خصوصا إذا كانت موجة الأيام عالية لا تقاوم، حتى يصبح الشراع – الإنسان – غير مسيطر على نفسه لا يتحكم في حركته.

لذلك يفضل المجداف الذي يمثل – عنده – العقل والفكر، إذ ينبغي أن يفكر الإنسان فيما حوله من وسائل الحياة المختلفة، ويزنها بعقله في هينة، حتى يصل إلى الشاطئ الذي يمثل الأمن والسكون والبعد عن جميع أنواع الصراع، غير متبع في ذلك إلا عقله وفكره، وكل ما يشغل الشاعر في ذلك هو المجهول.

ثم يمضي الشاعر في قصيدته حتى يفسر لنا التيه بعدما تحدث عن الملاح، فيقول:

أدرك التائه في بحر الهوَى ... قبلَ أنْ يقتلَهُ الموجُ صِراعا

وارْعَ في الدنيا طريدًا شاردا ... عنه ضاقت رُقعةُ الأرض اتساعا

ضلَّ في الليلِ سُراه ومضَى ... لا يَرَى في أُفُقٍ منه شعاعا

يكتوي اللافِحُ من حرقتِه ... وعذابٌ يُشعلُ الرّوحَ التياعا

والأسَى الخالدُ من ماضٍ عفا ... والهوَى الثائر من قلبٍ تداعَى

فالشاعر في هذه الأبيات يتوجه بالخطاب إلى مخاطب لم يسمّه، لعله الملاح نفسه، مطالبا إياه أن يدركه وهوتائه في بحر الهوى – الحياة المتلاطمة

– لأن قواه لم تعد تحتمل بعدما ضاقت به الأرض وغلقت، وضل في ليل الحياة وصراعها، يصلى بنارها، حتى سكن الأسى فؤاده، وتداعى فيه الأمل.

وألفاظ التيه في هذه الأبيات متتالية متتابعة متزاحمة، منها:

"التائه – طريدا – شاردا – ضاقت رقعة الأرض اتساعا – ضل في الليل – لا يرى – يشعل الروح التياعا – الأسى الخالد – الهوى تداعى"

وكلها ألفاظ تعبر عن الضياع في الحياة، وعدم الاستقرار، كالباحث عن أمل مفقود، لا يعرف له طريقا.

ثم يتم الشاعر هذا الهيكل الهرمي لقصيدته الرمزية، ويثبت أنه لا يعني البحر، ولا الملاحة، ولا سيما الشراع، ولا الأمواج الصاخرة، وإنما يرمي إلى نموذج عالٍ في الحياة، هو الحب الذي يبتغيه هاديا مسيرا فلك الحياة، فيقول في ختام القصيدة:

فاجعل البحرَ أمانًا حولَهُ   واملأ السهل سلاما واليفاعا

وامسح الآنَ على آلامِهِ   بيدِ الرِّفق التي تمحُو الدّماعا

وقُد الفلكَ إلى برِّ الرِّضا   وانشر الحُبَّ على الفلكِ شراعا

هكذا يصل الشاعر إلى الأمل الذي ينشده، لكنه لا يستطيع الوصول إليه، فيتمناه على الملاح، ومن ثم اختلفت ألفاظه؛ فنرى فيها الأمن والأمان والهدوء والسكينة والحنوّ والطمأنينة.

من ذلك: "أمانا – سلاما – امسح الآن على آلامه – بيد الرفق – بر الرضا – انشر الحب"

بهذا رأينا علي محمود طه يهيم بالاتجاه الرمزي في "الملاح التائه" وقد كان ذلك خلافا لبعض النقاد الذين ذهبوا إلى ما يناقض ذلك، فسلبوا شعره بذلك خاصية فنية من أهم خصائصه.

دلالات الألوان الرمزية:

عنـــي أصـــحاب الاتجـــاه الرمـــزي بـــدلالات الألـــوان، فقـــد كـــان للألـــوان – عنـــدهم – إشـــارات خاصـــةيرمون مـــن ورائهـــا إلـــى رمـــوز، لا يـــصرحون بهـــا، بـــل يـــشعر بهـــا القـــارئ مـــن خـــلال تعرضـــه لنـــصوص هـــؤلاء الـــشعراء، فطـــابقوا بـــين الألوان والمعاني.

"واللـــون الأحمـــر يرمـــز للحيـــاة الـــصاخبة والـــدم وشـــهوة الحـــب والأعاصـــير، والأخـــضر يمثـــل الكونوالطبيعـــة والبحـــر، والأزرق يمثـــل الانطـــلاق إلـــى مـــا وراء المادة الكونية، حيث عالم الملائكة، والموسيقى التي تبلغ الأعماق.

واللـــون البنفـــسجية لـــون الرؤيـــة الـــصوفية، والأصـــفر للحـــزن والتحفـــز نحـــو عالم أفضل، والأبيض ينم على الهدوء والسكينة والطهر"[٧]

إن هـــذه المعـــاني التـــي يمكـــن اســـتيحاؤها مـــن خـــلال الألـــوان بوصـــفها عنـــصرا منعناصـــر تـــشكيل الـــصورة، لا يمكـــن أن نتقبلهـــا علـــى إطلاقهـــا، ولكـــن يجـــدر بـــدارس الـــصورة الـــشعرية الملونـــة "ضـــرورة مراعـــاة الـــصلات الداخليـــة للـــنص، تجـــاوزا لحـــدود الكلمـــة معجميـــا، وانطلاقـــا بهـــا فـــي علاقتهـــا مـــع غيرهـــا مـــن الكلمات والحالات والصلات"[٨]

وإذا كـــان شـــعراء الرمزيـــة قـــد عنـــوا – فـــي شـــعرهم – بتوليـــد رمـــوزهم مـــن أصـــباغ الألـــوان، فهـــذا لا ينفـــي وجودهـــا عنـــد شـــعراء الاتجـــاه التقليـــدي، والمـــذهب الرومانـــسي كـــذلك، "فـــإذا كـــان الأول ينظـــر إلـــى اللـــون نظـــرة ماديـــة فـــي ذاتـــه عـــلاّ أســـاس أنـــه حليـــة زائـــدة تـــرتبط بالـــشكل، فـــإن الثـــاني يـــراه فـــي علاقاتـــه رؤيـــة شـــعورية، علـــى أنـــه قيمـــة تعبيريـــة تـــرتبط بمعنـــى العمـــل ومحتـــواه، وبتجربـــة صـــاحبه الوجدانية، أو هو – على حد تعبير مطران – صورة الوجدان"[٩]

وقـــد مـــزج علـــي محمـــود ذخ فـــي اســـتيحائه الألـــوان بـــين ثقافتـــه الرمزيـــة ونفـــسه الرومانـــسية، فتبـــدت الألـــوان – فـــي تـــشكيل الـــصورة – رمزيـــة – أحيانـــا – وروماســـية أحيانـــا أخـــرى، وقـــد لا يـــستطيع المتلقـــي لهـــذه الـــصورة الـــشعرية أن

يفصل بين رمزية الصورة ورومانسيتها، وذلك لامتزاج الرمز بعاطفة الشاعر ووجدانه في أغلب الأحيان.

ويعد اللون الأصفر من أهم الألوان التي شكلت كثيرا من صور هؤلاء الشعراء، وهو يمثل – عندهم – الفناء والعدم والتحلل والذبول، لذلك يقرنونه – غالبا – بالموت والفراق والوداع.

أما علي محمود طه فإن هذا اللون الأصفر يأخذ – عنده – رمزا يختلف عن هؤلاء الشعراء؛ فهو يمثل – عنده – رمز الغيرة من قِبَل المحبوب، فيقول في قصيدته "الوردة الصفراء" من ديوانه "شرق وغرب":

قـــالت تُعاتِبُني أراكَ منعتَنـي   من قطفِ هذي الوردةِ الصفراءِ

وبسحرِ هـــذا اللونِ كم غنَّيتَني   وهتفتَ بالشقراءِ والصَّهبـــاءِ

قلتُ اغفري لي يا حبيبةُ نظرتي   إنِّي أُعيذُ الحسنَ مـــن أهوائي

ويعد اللون الأبيض من أهم الألوان التي ساهمت في تشكيل الصورة عند علي محمود طه، فيعبر عن الصفاء والطهر، ونجده يقرن بين اللونين الأبيض والأحمر في وصفه شرفة المحبوب؛ فيمثل اللون الأحمر – عنده – لهيب الحب، والشتعال الوجد، ويبدو اللون الأبيض من خلال وصفه شرفة المحبوب ذات الغلالة البيضاء البادية من وراء هذه الشرفة في ضوء القمر المتسلل إليها، يقول في قصيدته "القمر العاشق":

فرُدِّي الشَّرفة الحمـــرا   ءَ دونَ المخـدع الأسنَى

وصوني الحسنَ من ثو   رةِ هذا العاشق المُضْنَى

ويرتبط اللون الأحمر – عنده – بلحظة الوداع التي تبدو من خلال زهرة المحبوب المودع، مما يلهب وجدانه، ويهيج عاطفته، وذلك في قصيدته "باقة زهر" حيث يقول:

زهراتُك الحمرُ التي أسلمتِها   بيدَي مودِّعةٍ يمينَ مـودّع

هوامش الفصل الثالث

١- أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث...

٢- انظر محمد مندور: الأدب ومذاهبه، ... محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن...

٣- نازك الملائكة: محاضرات في شعر علي محمود طه، دراسة ونقد، ...

٤- المرجع السابق...

٥- د. يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي، ونزار قباني. وصلاح عبد الصبور

٦- د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث...

٧- د. ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث في مصر...

٨- د. يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان...

٩- د. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث...

الفصل الرابع

صراع الواقع والمأمول في شعر العشماوي

ترك لنا العشماوي ديوانين وقصيدتين؛ إحداهما في رثاء ولده الأكبر، والثانية في رثاء زوجه، نشر ديوانه الأول في بيروت ١٩٩٦وهو ديوانه "أزمنة في زمان" أما ديوانه الثاني "أغنية في غابة مشتعلة" فإنه لم ينشر بعد، مما دفع محبيه وتلامذته إلى محاولة نشره أو دراسته وسبر أغواره واستخلاص أفكاره والوقوف على توقداته الشعورية.

إن الناظر في شعر العشماوي يكتشف للوهلة الأولى أن مفتاح فن الرجل هو الحب الذي يرتبط بكلما حوله من الكائنات ومن مفردات الناس والطبيعة، حيث ملأ نفسه وإبداعه على السواء؛ بدليل تصديره ديوانيه بإهداءين يوشيان بما في نفسه وبالخط الحاكم في شعره؛ فيهدي ديوانه الأول "أزمنة في زمان" حيث يوجه خطابه إلى أهله وإخوته وأبناء وطنه بألا أمل إلا أن يحب بعضنا بعضا، بحيث يصبح كل فرد فينا شعلة تضيء طريق الحياة لأخيه الإنسان، هنا سوف نبعث أحياء، وهنا يتحقق انتصارنا على الموت.

ويهدي ديوانه الثاني "أغنية في غابة مشتعلة" إلى كل من يسير مع الفجر إلى ظهيرة النور ل حاملا شعلة المحبة".

ولم يكن يدفع شاعرنا في سعيه وراء الحب في شعره سوى هاجس بل "دافع ضمني بأن البشرية لا تستطيع البقاء إلا بالحب".(١)

ولا يقف العشماوي عند هذا الحد بل عد البعد عن الحب والحياة بدونه جرحا غاءرا:

جرحٌ أعظَم من أيِّ جروح

أنْ تُحرمَ شفةُ الإنسان منَ الحبِّ

فالعيشُ بغير الحبِّ خراب

هو العين بلا أهداب(٢)

ويختصر الشاعر حياته في العشق؛ فغايته أن يموت عشقا:

فقدْ ولدت كي أكونَ عاشقًا.

فالموت عشقا غايتي.

قضيَّتِي.

والحبُّ زادُ رحلتي.

وفيهِ طاقةُ الإبداع، طاقةُ الحياة.

ورؤيةُ الغامض والمكتوب فوقَ خيمةِ الوجود.

للعشق وحدَهُ الخلود.

بدونِهِ تنتشرُ الغربانُ في السماء.

وتملأُ الضفادعُ الفضاء.

لولا شُعورُ الدِّفءِ والحنين.

ولهفةُ العُيون للهيون.

لأحْرَقَ الجفافُ روحَنا ومسَّنا الجنون.(٣)

وانطلق الشاعر يبحث عن ضالته المنشودة في تأمل ميتافيزيقي أحيانا، وحطام الواقع أحيانا أخرى، باحثا عن الخير المطلق أو الجمال الأزلي، لكنه لا يجد غير حقيقة صادمة؛ وهي أنه يعيش في عالم حافل بالمتناقضات الهائلة. ومع هذا راح يتعلق بألأذيال عالم سحري كأنه طوق نجاة، ولعل هذا هو ما أوقع شاعرنا في هذا الصراع النفسي بين واقع مادي معيش تلفه الكآبة والظلمة والجمود، وعالم سحري يحتضن أمله المنشود. وهذا ما ستحاول هذه الدراسة استجلاءه، معتمدة منهج تحليل النص الشعري.

أما الواقع المادي المعيش فإنه يراه بنظرة معتمة قاتمة؛ فالسمة المميزة للأمة العربية في هذا الواقع المعيشهي الخذلان والهوان وسيادة البلادة الفطرية، فالعقل ميت والتفكير عقيم لا يتناسب مع مذهب الشاعر، ومن ثم فقد الإنسان العربي اتخاذ القرار كما فقد الحرية.(٤)

فالعربي - في نظر الشاعر - مولود مقموعا مهينا يرضع الذل في مهده:

فالعالمُ حوت.

يلقمُني منذُ وُلِدتُ.

يعصرُني.

أسمعُ َمن يأمرُني.

لا ترفعْ رأسَك.

فالجلّادوَن جميعًا حولك.

بالسَّوطِ وبالأحذيةِ الضَّخمةِ حولك.

والنّاسُ رُكوع.

لا ترفعْ رأسك.

فالجلادون جميعا حولك.

غامتْ كل الأشياء.

كل الأشكال.

تتمطّى مثلَ الشَّيطان.

وكأنَّ الشَّيطانَ يَمُدُّ لسانا.

يسخَرُ منّي.

وأنا مسلوبُ الحسِّ.

أعجزُ عن لملمةِ النّفس.

ودماءُ النّاس تسيل.

من عنقٍ شفّافٍ كالبّلّوْر.

وصُداعٌ يَحصدُ نفسي كالمِنْجَل.

يحصدُني.

وأنا مُخْتنِقٌ في عنق زجاجة.(٥)

لذا يقدم الشاعر نصيحته لأبناء وطنه محذرا إياهم من دولة الكبار أو عصابة الكبار التي تظهر خلاف ما تبطن بوجهها المستعار، حيث تخطط لأمتنا

أن تعيش في خزي على الدوام، ويأسف الشاعر على أمتنا العربية التي آثرت الخنوع والسلامة:

وبعضُنا تجمدَّت دماؤه.

فلا يُحِسُّ بالكرامة.

قالوا السُّكوتُ من ذهب.

فاختنَقَ الصوتُ فلا حسَّ إلى يومِ القيامة.(٦)

إن هذا العالم الذي يرصده الشاعر يمتلئ بالهموم والضياع والسأم، وتملأه المخاطر والخرائب والمتاهات التي تشبه القبور:

فكُلُّنا مُهَدَّدٌ بأخطرِ المخاطر.

وكلُّ ركنٍ في الحياةِ بالخرابِ عامر.

كأننا نضربُ في متاهة.

وحشتُها من وحشةِ المَقابر.(٧)

"وفي زحام الصراع بين الخير والشر، بين الضياء والظلام، وفي وحشة الإنسان الهائلة . وفي محاولة الدمج بين قوى الرمز الإيحائية ومعاناة الواقع المعيش" قال الشاعر:

قالوا:

مأساةُ الإنسان اليومَ.

مأساةُ الكون.

أنَّ الإحساسَ المرهفَ مات.

.....

في غضَّةِ عَين.

قد قُلِبت كلُّ الأوزان.

فالجوُّ يصيرُ بقدرةِ قادر.

كابوسًا صَلْدًا مَحْمِيَّ الأركان.

هل منطِقُنا تخريبُ العقل.

طَمْسُ البشرية.

هل نحنُ جميعًا مرضَى.

نحتاجُ إلى عمليَّةِ تطهيرٍ علنيّة.

الأفعَى الدِّيدانُ الغِربانُ.

قد دفعتْ إنسانَ العصر.

إلى الهذيان، الإدْمان، الطُّغْيان.

هل يَبقى الرُّعبُ الأكبر.

جوُّ اللاعَقلِ التعذيبُ السّاديَّة.

وجراحُ الذّاتِ المقهورة.

والآلامُ النّفسية.

الكابوسُ الصَّلْدُ المُحكم.

الخيبةُ والتِّيهُ.

وذكاءُ المَرءِ المغلوبِ على أمره.

وفسادُ النِّيَّة.

والعُزلةُ عزلةُ أفرادٍ في أغوار النَّفس المطويَّة.

مأساةُ الإنسان اليوم.

مأساة الكون.

أنَّ الكلَّ يُعانِي من عَطَشٍ رُوحِيّ.

عطشٍ للنَّبعِ وللحُبِّ.

وإلى قبَسٍ من نور الرب.(٨)

ويستمر الشاعر في وثف هذا الواقع الكئيب الأليم، يقول:

فإنَّ الوجودَ ببغضائه وفولاذِه.

جحيمٌ ونار.

حصادُ هشيمٍ وقبضُ رياح

وإثمٌ وعار.(٩)

يتخبط الشاعر في هذا العالم الرحيب في وحشة آفاقه، مجيب ولا ملجأ يحميه من هذا الخوف، أو يبل صداه:

وأراني مذهولا أتخبَّطُ داخلَ آفاقٍ وحشيَّة.

ليسَ أمامي غيرَ مساحاتٍ خرساء.

ومُحيطاتٍ للرُّعب.

حتى لكأنّي أحْيا وحدي.

في صَحراءِ لقاء.

تخلُو – حتّى - من قطرةِ ماء.

.....

لكنّي اليومَ أُحِسُّ بأنّي أسقطُ في قاعِ كمِين.

وحدي في قاعِ كمين.

أتدحرجُ كإناءٍ من طِين.

أتكسَّرُ أصرخُ من غيرِ أنين.(١٠)

والشاعر لا يكاد يصدق نفسه في وصفه هذا الواقع المر، فيتساءل تساءلات المتعجب المنكر الرافض بالتسليم لهذا الواقع:

مَن كانَ يُصدِّقُ أنَّ الأرضَ ستفقدُ كلَّ خصوبتِها؟

وتزولُ حقولُ الحِنطةِ والرُّمّان.

مَن كانَ يَظنُّ بأنَّ الشّمسَ تغيبُ عن الأكوان؟

ويموتُ النُّورُ، يموتُ الزّهرُ، تموتُ الألوان.

حتى الصَّفصافُ الغافِي فوقَ مياهِ الأنهار.

احْترقتْ كلُّ ضفائرِهِ.

وانقطعَتْ عنهُ الأمطار.

لا نَجمَ يُلألئ لا أقمار.

والجوُّ دُخَانٌ وغُبار.

وسحابٌ يُنذِرُ بالإعْصار.

فاليومَ نعيشُ عصورَ المِلح.

عصورَ القهرِ عصورَ دمار.[11]

وانطلاقا من حب الشاعر للإنسانية أراد أن ينقذ أهله قبل هبوب هذا الإعصار، لكن قومه لا يبصروتن تزلا يبصرون، وهم في الحقيقة انعكاس طبعي لهذا الواقع المؤلم:

انتشرَ غبارُ الليل.

وبدأ الإعصار.

نادَيتُ لأوقظَ قومي.أقصيهم عن لهبِ النّار.

فإذا هم ففقدُوا السَّمْعَ.

فقدوا الإبصار.

أذهلني أنْ يحترقَ الوعْيُ.

تُصابُ مساحات مساحاتٌ شاسعةٌ خضراء.

من وعْي الإنسان.

هل يتعرَّى عن فطرتِهِ.

وبراءتِه الأولى

أنْ يأكلَ بعضه.

فالعالمُ يسكُنُه القيظُ القحْطُ.

وغابتْ عنه الأمطار.

وأخذت.

أُفتّشُ في أوجهِ النّاس.

عن الإنسان.

فإذا العينان تُضيئان بضوءٍ خافت.

فوقَ أُنوفِ الناس وتنطفئان،

والكرهُ أشاعَ الظّلمة والأوحال.

واقتلع النخل وأودَى بالأزهار.(١٢)

إن كلمة الليل التي تكررت كثيرا في شعر العشماوي تأخذ أبعادا متعددة؛ أهمها أنها تعد معادلا موضوعيا للواقع القاسي المعيش؛ فغبار الليل هذا الذي انتشر ليس سوى ذلك الواقع الكئيب الذي تتخبط فيه الحقيقة ويعمى فيه الحب. ويشترك مع لفظ "الليل" حشد كبير من الكلماتت التي انتقاهاىشاعرنا بدقة لتعبر عن ذلك الواقع الكئيب؛ فالرملُ مُحيطٌ بالعَينَين:

وكذلك غَيمُ الأرض كثيفٌ للغاية.

.....

وعيونٌ لا تقرأ شيئا.

أسرارٌ كالغَسَق الغامض لا تُدركُها.

فالرملُ محيطٌ بالعينَين.

وكذلك غيمُ الأرض كثيف للغاية.

.....

أما ما يعرفُ الإنسانُ بهذي الأرض.

فهشيمٌ تذروه رياحٌ سوداء.

أو شمسٌ يطمسُها غيمٌ وضباب.

أو وحلٌ لا يغسلُه ماء

وكمالُ الإنسان حضارتُه.

ليسا في هذا العالم.

فالعالمُ ليلٌ صحراويٌّ.

الرؤيةُ فيهِ غائمةٌ شَوهاءُ.

ما زلنا بشرا ضُعفاء.(١٣)

الأمل المنتظر،المنشود:

على الرغم من هذه الصورة القاتمة التي رسمها لنا الشاعر يجسد لنا فيها عالم الواقع الكئيب فإنه يحب هذا العالم وحب الموت كله، لهذا كان يمتلئ قلبه بالأمل، منتظرا شيئا ما لا يعرفه:

لكنّه أكثرُ خيرا:

ثمَّ يذوبُ ويتلاشَى.

.....

لكنِّي معَ ذلك أحببْتُ العالم.

حينَ استقبلتُه.

أحببتُ جمالَ الفكر جمالَ الرُّوح.

وبرغمِ الأضدادِ المتساوية.

الخيرُ الشَّرُّ.

وبرغمِ الأغوار المعتِمَة.

برغمِ الأحزان.

أحببْتُ الزَّرعَ الطَّيِّبَ.

وعِشْتُ صديقًا للأنسان.

ولكم بَشَّرتُ بأنَّ الخيرَ سيأتي.

وستغسلُنا الأمْطار.

أتفاءلُ رغمَ الأشجان.(١٤)

فهو يسعى باحثا عن الحب في عالمه المنشود لأنه يحب أهل واقعه المادي، حيث أراد أن ينقذهم من شروره، ومن ثم بدأ رحلته الطويلة التي لم يستطع إنهاءها سعيا وراء البحث عن الحب المفقود والأمل المنشود، فهكذا كان قدره:

قدَري أنْ أحْيا محكومًا بالحُلم.

ومجبُولا بالأرض.

قدرٌ محتومٌ لا يُجدي معه إذعانٌ معه أو رفض.

فأنا مجبولٌ بالأرض.

أيْ ما يجري تحتَ القدم.

لا ما يمشِي فوقَ الرَّأس.

وأنا في هذا مِثل النَّهر ومثل الطَّير ومثل الغصن.(١٥)

ولـيس غريبـا علـى الـشاعرى أن يفعـل ذلـك، لأنـه يـرى نفـسه جـزءا لا يتجـزأ مـن مفـردات هـذا الكـون؛ طيـرا ونهراوأرضـا وسـماءً وزهـرا ومـاءً، ولأن الـشاعر لا يعلـم تمـام العلـم مـا الأمـل الـذي يبحـث عنـه؟ ومـا هـذا الحـب الميتـافيزيقي الـذي يـسعى خلفـه؟ فإنّنـا نجـده يتمثلـه فـي أشـياء محـسة، فيبحـث عـنهم فـي الطبيعـة وفـي المـرأة التـي لا تمثـل سـوى معـادل موضـوعي لـه١١ الأمـل المنـشود والحـب المفتقـد؛ فـالأنثى التـي يبحـث عنهـا امـرأة سـحرية، أنثـى شـفافة ورقيقـة، وهـي لا تعرفـه كمـا أنـه لا يعرفهـا، لكنهـا طاغيـة الإغـراء. إن الوصـول إلـى هـذه الأمنيـة أو هذا الأملالمنشودِ يجعل الشاعر في عالم آخرغير عالمه:

لو لَمَسَتْ شَفَتي شفتيها.

أمتلكُ الكرةَ الأرضية.

وتغيبُ عن الأرض بلادٌ وتلوحُ بلاد.

يتغيّرُ شكلُ المدنيَّة.

تنحلُّ العُقدُ النّفسيَّة.

وأُعانِقُ واقعيَ الآخر.

أتوحَّدُ شكلًا وهُويَّة.(١٦)

الإشـارة الرمزيـة مـستمرة علـى طـول الـديوان، فهـي امـرأة أسـطورية لا توجـد فـي عـالم البـشر، وأحيانـا لا تـرى غيـر صـوت يـرن أو نجمـة فـي الـسماء تنشر حولها النقاء على الرغم من رياح الزمن:

وجدتُني أذوبُ في طلاقةِ الأثير.

أخفُّ، بل أشفـّ، بل أطِير.

طوَّقتُها.

تعلّقتْ بصدريَ الجريح.

كطفلةٍ في المهدِ تسْتريح.

وفي شفاهِها قطفْتُ حبَّتين.

من عِنَب.

يُحْيي عصيرَها مَن صارَ قلبُه.

مِنَ الخَشَب.(١٧)

وقد وهب الشاعر حياته لهذه المحبوبةأو الأمل المنشود، بل يعد يوم ميلاده يوما تقترحه هذه الحبيبة التي يشتاق إلى ظهورها، فهي له نور الحياة، والطريق إليها صعبةلا تكون إلا من خلال ثقوب مستديرة وضريرة، كما أنه يرى ثغرها الباب السحري الذي ينفذ من خلاله إلى الماوراء، حيث يجد عالمه الجديد المنشود.(١٨)

كما أنه ليرى هذا العالم المنشود بطريق التوحد مع مفردات الطبيعة في الربيع والزهور والغدران والأعشاب والعصفور حيث ينقر سنبلة الشعير، وكذاك شرنقة الحرير المتفتحة المشتاقة للحب النضير والمطر الغزير. هكذا تتضافر كل هذه المفردات معلنة نفسها معادلا موضوعيا للصباح الجديد أو للأنل المنشود، والشاعر ينتظر إلى جانب الباب الذي سيلج منه إلى هذا العالمالبعيد:

ماذا يَصِير؟

لو أنّني أسقيتُه العنبَ العصير؟

وجلسْتُ تحتَ خِبائِهِ والليلُ في الغَسَق الأخير.

وجعلْتُ من فرطِ الهوَى،

خدِّي على القدمِ الحرير.

ودنَوتُ من فمِهِ فقبَّلتُ اللمَى.

ماذا يصير؟[١٩]

هذا العالم الذي اختزل الشاعر نفسه وحياته فيه لا شك في أنه في نظره يستحق ذلك، وهو عنده عالم لم يره أحد من قبل يشبه الجنة التي تملأها الأنهار والأشجار المثمرة والأزهار العطرة، ولا يخفى أن طريقها الرئيس هو الحب:

يَرميني الحُبُّ إلى بلدٍ.

لم يرَها أحدٌ من قبلي.

ولِأرضٍ لم نقرأ عنها

تتفجَّرُ منها الأنهار.

تركُضُ كالخَيلِ الأشجار.

وحقولٌ ناضجةُ الثَّمَر.

نشوَى لالعطر وبالزَّهر.

وبعِشق الرِّيح وبالمطر.

تتلألأُ من ضَوءِ القمَر.

مثلَ الياقوتِ أو الدُّرَر.

والطيرُ يهلِّلُ مُشتاقا.

للإلفِ العائدِ من سَفَر.

أرضٌ لم يَشهدْها قبلي.

أحدٌ من بَدْوٍ أو حَضَر.[٢٠]

قد يكون الحب الذي يهدف إليه الشاعر هو الله ذاته؛ فهو سبحانه روح الحياة وروح الجمال، "ويظهر في كل حين وآن" فالعشق هنا عشق إلاهي يحرص الشاعر على الإمساك به والعيش في كنفه، فيبحث في مفردات الطبيعة:

أفتّشُ عنك جميعَ الشّواطئ.

وحقلَ الفراشاتِ والياسَمين.

فما زلتُ أرفعُ راياتِ عشقِك عَبرَ السِّنين.

أُجَنُّ عليك وأبحثُ عنك.

هنا وهناك.

وأغرقُ في لحظاتِ الهُموم.

فإنّيَ إذْ ما رأيتُ عُيونَك.

أغدُو قنافِيتَ ضَوءٍ.

وأشعرُ أنّي ملكْتُ الأبَد.

وأنْ ليسَ مِثلي بينَ الأنامِ أحَد.

أخيرًا عرَفتُ بأنَّ وراءَ الحُدودِ مكانَك.

فعاهدتُ نفسِي ألّا أنامَ.

إلى أنْ أراك.[٢١]

هذه الأبيات ومثيلاتها قد تخفي وراءها حقيقة يجدر استجلاؤها، "وهي أن عاطفة الحب التي يشعر بها الإنسان نحو خالقه إنما تتسرب إلى نفوسنا خفية عندما نتصل اتصالا مباشرا بالطبيعة...فإذا رجع الإنسان إلى حياته اكتشف أن المتعة التي يحس بها أثناء عبوره خلال غابة لم يشهدها من قبل، وأن النشوة التي تتملك نفسه عند وقوفه منفردا في قمة جبل، وأن هذا الدعاء الغمض الذي يشتمل على الإنسان وهو يسترسل في حنينه إلى شخص يحبه، هو الذي يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة التي تطفئ القلب وتتجه نحو الله"[٢٢]

وهو من ذوبان حبه يحس أن هذا اللقاء إذا تم فإنما يصبح حرًّا، ويتحول إلى ضوء خالص ومعنى سامٍ، ويشارك مفردات الكون الأخرى في هذه العبودية:

فإنّي بقربِك أُصبحُ حُرًّا.

وأشعرُ أنّي تحوّلتُ ضوءا وشِعرا.

تحوَّلتُ فجرا.

تحوَّلتُ زَهرا.

وصِرْتُ عَبيرا.

وتُوِّجتُ فوقَ العروش أميرا.

وهو لم ينل هذه المكانة السامية إلا لأنه امتثل لأمر الله:

وذاتَ صباح.

هدانِي الإله.

وعلَّمَني الرَّبُّ.

أنْ أستضيءَ بليلٍ. فقلتُ:

وكيفَ؟

فقال:

لتُصبحَ ابنَ السَّماء.

أقمْ للجمالْ وللحبِّ كونا.

وشُدَّ الرِّحالَ إليه.

تنَلْ ما تُريد.

وتظفرْ لما تبتغِي.[٢٣]

وهناك في العالم المنشود - يؤكد الشاعر سيادة الحب ويضغط على هذا السمو الروحي الذي نفتقده في عالمنا البشري:

وفي منزِلِ الحُبِّ.

ما لا تَرَونَ. وما لا يكُون.

رفِيقِي في الضِّفَّةِ الثانية.

تعالَ إلى جنَّةٍ لا تزُولُ.

ففيها ستنعَمُ بالضوءِ والحسن والعافية.

ويخضرُّ عمرُك يُورِقُ فيك الذُّبُولُ.

وتُبصِرُ في الشَّوْكِ وَرْدا.

وفي الجَدْبِ خِصبا.

وقلبُك يَبقى معَ الله.

مُتَّحِدًا في بَهاه.

رَفِيقِي.

جبينُ الحياةِ هنا ناعِمٌ.

وطعمُ الحياةِ بأرضِك مُرٌّ.

وحتّى الطُّيورُ تطوفُ لَديكُم.

تُحلّقُ جائعة في الفضاء.

وأطفالُكم أبْرياء.

ولكنّهم يُحْرَمُونَ الرَّغيفَ.

ولا يعرفون سِوَى نَكْهَةِ الجُوع.

عندَ الصَّباح وعندَ المساء.

وأما الغِلالُ وأمّا الحَصادُ.

فتسبحُ في برْكةٍ آسِنَة.

لذلك قرر الشاعر أن يترك المدينة التي تلوث الطهارة، ويخرج هناك حيث الغابات ليكون غريبا مثل الربى الغريبة، وهذا رمز للموت أو لتمني الموت:

لكنّنِي ما إنْ هَمَمْتُ.

ألبسُ الثّيابَ للخُروج.

وأنحَنِي لِأربطَ الحِذاء.

تقافزَتْ قوافلُ الحَيّاتِ في المَكان.

تصرخُ النّساء.

تجمهَرَ الرِّجال.

انتفضَ الشُّيوخُ والأطفال.

وقفْتُ في اتّزان.

وقلتُ: تلك فُرصَتي.

لعلّها تمتصُّ من دَمي حساءها.

لم ترَنِي لكِنَّها.

مضتْ تبثُّ سُمَّها في سائر الأركان

وليسَ لي فيما جَرَى يَدَانَ.

ولم تُصِبْنِي دَهْشَةٌ ولا ذُهُول.

فإنَّها قضيَّةُ الوُجود.

قضيَّةُ الحياة.

يثُورُ فيها العُنْفُوان.

يدورُ ما دارَ الزَّمان.(٢٤)

التشكيلات الجمالية:

بعد هذا الاستعراض السريع لأهم ما جاء في شعر العشماوي من الصراع الدائر بين الواقع والمأمول، ينبغي أن نتوقف عند عدد من الملامح الفنية التي برزت في شعر العشماوي، وذلك من خلال دراسة الصورة – عنده – والموسيقى والمعجم الشعري والتراكيب اللغوية والأسلوبية...الخ ولكننا نؤثر ترك ذلك إلى موضع آخر عندما نعيد النظر مرة أخرى في هذه الدراسة قريبا إن شاء الله تعالى.

هوامش الفصل الرابع

١ـ مقدمة ديوان أغنية في غابة مشتعلة، ٧.

٢ـ أزمنة في زمان، يونس في بطن الحوت.

٣ـ أغنية في غابة محترقة، ٢١

٤ـ أزمنة في زمان، وهكذا نموت قبل موتنا الطبيعي، ٦٧

٥ـ أزمنة في زمان، يونس في بطن الحوت، ص١١٨

٦ـ أزمنة في زمان، دولة الكبار، ٧٩

٧ـ أزمنة في زمان، نقاوة الحياة،٨٣

٨ـ أزمنة في زمان، الإنسان اليوم، ٨٨

٩ـ أزمنة في زمان، وفيك انطوى العالم الأكبر، ١٣٣

١٠ـ أزمنة في زمان، يونس في بطن الحوت، ١١٨

١١ـ أزمنة في زمان،منزل الحبيب بعيد بعد الجنة،١٩. وراجع قصيدة "هكذا تكلم عطشنا" من أغنية في غابة مشتعلة" ٣٦

١٢ـ أغنية في غابة مشتعلة، اجعل قلبك يخفق حبا،١٢٣. وراجع قصيدة عودي ١٢٨ من "أغنية في غابة مشتعلة"

١٣ـ أغنية فيى غابة مشتعلة، المعرفة، ص ١٦٦

١٤ـ أغنية في غابة مشتعلة، أين تمضي خطاي، ١١٠

١٥ـ أزمنة في زمان، منزل الحبيب بعيد بعد الجنة،١٩

١٦- المصدر السابق والقصيدة

١٧- أغنية في غابة مشتعلة، الحب إن شائ أمر، ٢٢

١٨- أزمنة في زمان، لا تغيبي، ٣٧

١٩- أزمنة في زمان،أشواق بلا شطآن، ٤٥

٢٠- أزمنة في زمان، هي فوق الدنيا - ضد الزمن، ٥٨

٢١- أزمنة في زمان، وفيك انطوى العالم الأكبر،١١٣

٢٢- العشماوي، مقدمة ديوان "أزمنة في زمان، ١١

٢٣- أغنية في غابة مشتعلة، إلى المبتدا إلى المنتهى، ص٨١

٢٤- أغنية في غابة مشتعلة،كيف أبقى قريبا بعيدا؟ ١٣٧

الفصل الخامس

شعر الفصحى بإقليم القناة وسيناء الثقافي

- ١ -

ليس من شك في أن تقسيم الأقاليم الثقافية على النحو السائد فيه نظر كبير،لأنه لا يقوم في الأساس على غير التقارب المكاني الذي يُعنَى بتنظيم العمل إداريا دون النظر إلى التقارب الفني أو التوحد الإبداعي بين أدباء الإقليم الثقافي الواحد ومدى الاختلاف بين هؤلاء الأدباء وغيرهم من الأقاليم الثقافية الأخرى .

ويلاحظ أن حركة شعر الفصحى بالإقليم يبدو فيها ما يبدو في غيرها من الأقاليم بمصر من اتجاهات أدبية وتيارات إبداعية، وهذا ما نستطيع الوقوف عليه في عدد من جماليات التشكيل، وعلى الرغم من أن الإقليم مترامي الأطراف ومختلف البيئات ومتعددها، فإننا لا نعدم وجود ذكر بل تفاعل مع البيئة المحلية تبرز في شعر بعض هؤلاء الشعراء بصفة خاصة شعراء سيناء الذين يمثل لهم المكان خصوصية لا تنسلخ عن شعرهم باعتبارها مرتبطة بوجداناتهم.

من ذلك ما نجده عند "محمد عايش عبيد" في "أفكار من هنا وهناك" (تغريدة في حب سيناء٢٠) التي تنبئ عن حب جم للوطن الحبيب، ويخص بحبه سيناء، بوصفها قلب الوطن، يقول في بعض أبيات له:

أناسٌ يسألون سؤالَ صدقٍ — ويبغون الإجابة دونَ ريبِ
فقالوا: ما الحبيبةُ؟! قلتُ: سينا — ومن ذاك المحبُّ؟! فقلتُ: قلبي
وقالوا: ما الصَّمودُ؟! فقلتُ: سينا — بأبناءٍ لها نعمَ المُربِّي
هي الدِّرعُ الحصينةُ فاعرفوها — لتاجِ الشَّرق مصر، إي وربِّي

ونجد مثل ذلك - كذلك - عند "سمير محسن" في "ثلاثية البوح والرماد" الذي يهديه " إلى مدينة العريش التي عايشتها منذ صباي بجميع تناقضاتها وجميع تقلباتها".

والشاعر يصور هذه المتناقضات والتقلبات ؛ فهي - عنده - البحر وجهها، والمستثيرات عشقها، وهي حبة من نبيذ الصحارى، تعيش دوما في صراع، فتضم الغرائب في جسد المستحيل.

وهو في أثناء ذلك يستحضر التراث العربي ويستحضر البطولات القديمة للأندلس وقرطبة، ويستنهض صلاح الدين، فقد كثرت هزائمنا والأقصى يئن ويرصد واقعنا الكئيب المهزوم في بيروت وبغداد والشيشان والأقصى، لذا فالأمل عنده مراوغ لا يستقر.

وفي (هديل الشعاب ٦٣) و(صفات ٧١) و(اختلاف٧٢) و(المجهول ٧٣) و(السرب ٧٣) و(أثر ٧٣) و(أشباح ٧٤) و(صحراء ٧٤) يصور في ذلك كله التناقض والثنائية في النظرة لبدو الصحراء الذين يسكنون سيناء: كيف كانوا؟ وكيف هم الآن؟ وما الحال التي سيصبحون عليها؟ وما حقيقتهم وكنههم المستتر عن كثير؟

وكذلك "حاتم عبد الهادي" في"أشواق العشاق" في (العزف على بيانو الشعر ٤٠) حيث يبحث فيها عن أمل سيناء المفقود وذلك في (القمر الغافي - في أحضان سحاب العمر - في صحراء الحلم الأول - يخرج كنز عروس البحر - عروس الحلم تعيش بجوف الحوت - تترقب يوما تخرج فيه من التابوت النهري - وبين سنابل محارات الذهب النائم - في أحضان الصخر الأصفر).

وتبدو هذه الخصوصية في شعره - كذلك - في (لؤلؤة العاشق ٣٥، بدوية من الشمال ٥٧) فنجده يذوب مع (فيروز هذي العريش الجميلة، وينابيع موسى، وجبل الحلال، وطور سيناء، والتين والزيتون وهذي الفتاة، وبنت العريش الموشاة بالبحر والصدف الضوئي، وفي بلدة الأنبياء، وموسى الكليم يصافح هذي الثعابين، ونمر العريش، والنخل، وبدوية من شمال العريش) .

****

- ٢ -

ومن جماليات التشكيل في الإقليم موسيقى الشعر وعروضه الذي يدور في فلك التراث، فيلتزم العروض الخليلي وبيت الشعر الموزون المقفى، كما نرى عند شيخ شعراء سيناء "محمد عاش عبيد" الذي يلتزم موسيقى الشعر التقليدية إذ يمسك بتلابيبها بحرفية وقدرة خاصة تطوعها لمعاني شعره المرتبطة - في معظمها - بمشكلاتنا المعاصرة وقضايانا المُلحّة؛ بمعنى أن الوزن التقليدي لم يبعد الشاعر عن مسايرة ظروف الحياة والتطورات المجتمعية؛ فنرى قصائده في"أفكار من هنا وهناك" تطل من عنوانه هذه الملاحظة؛ حيث يعتب على الإعلام الذي يغفل المبدعين ولا يحرص على تعريف الجمهور بنتاجهم ، ويحب سيناء ويناقش قضايا المرأة المعاصرة، وهو يحار مما يجري بمجتمعنا العربي المعاصر، ويناقش قضاياه المطروحة ، وعلى رأسها بغداد رمز الخلافة الضائع.

يصور الشاعر محمد عايش عبيد ما كان من أمر بغداد وأمجادها التي نتباكى عليها في هذه الأيام، مشيرا إلى الخليفة العباسي هارون الرشيد الذي كان يملك العالم، يقول:

إلى بغدادَ هيّا كي نراها	**إلى مهدِ الخلافةِ في العراق**
بها الأمجادُ تنطقُ شاهداتٍ	**فقفْ واخشعْ بأفهامٍ دِقاق**
لها في صفحةِ التّاريخ ذكرٌ	**يفوقُ الوصفَ يحلو في السِّياق**
ففيها دولةُ الإسلامِ صارت	**تعمُّ الأرضَ نرقيها ببراق**
فهذا صوتُ هارونَ جهورا	**ينادي المُزنَ في أعلَى الطِّباق**
إلى أينَ المسيرُ؟! فإنَّ أرضي	**وملكي فيه متَّسقُ السّواق**
ألا فلتُمطِري في أيِّ أرضٍ	**فلا أخشَى الضَّياعَ على رفاقي**
خراجُكِ سوفَ يأتينا ويغدُو	**لبيتِ المالِ يُعطى باتِّفاق**
ويأخذُ كلٌّ ذي حقٍّ نصيبًا	**كشرعِ اللهِ من غيرِ افتراق**

وممن التزموا بطرائق الشعر التقليدية "محمد فايز جلال" في "ديوان فايز جلال"حيث يحاول التنويع في موسيقى شعره ، لكنه تغلب عليه الخطابية

لعنايته بالفكرة ، و"زكريا حمدان الرطيل" في "أغاريد من سيناء" حيث قسم ديوانه إلى شعر ديني ووطني واجتماعي ، و"أمين بدر" في "ترانيم" وقد قسمه إلى شعر ديني ووجداني وعاطفي ، و"عبد الحميد حسن عبد المهدي" في "إلى أمي"، و"رشدي كمال محمد" في "تداعيات ما قبل النحيب" ، لكن موسيقى شعره تضطرب إلى حد كبير في (وفاء١٩ــ الثريات٢٣ــ نخوة الأجداد٢٧ـ نعي شاعر ٦٠ ...) فهي قصائد تمتلئ بأخطاء عروضية صارخة .

ومن هؤلاء الشاعر محمد غيث في ديوانه " دموع القوافي" الذي يلتزم فيه العروض التقليدي المعتمد على موسيقى الأبحر الموروثة ووحدة الرويّ ، وإن التزم في ذلك موسيقى الأبحر موحدة التفعيلة حيث لا يخرج عنها ، بل عني منها ببحري المتقارب والمتدارك أكثر من غيرهما، ذلك على الرغم من أنه حاول كتابة قصيدة التفعيلة لكنها ترجع في الأساس ـ بعد ضبط طريقة كتابتها ـ إلى القصيدة التقليدية ، مثل (قلبي لن يمل لك الدعاء ـ ضعي نفسك في مكاني) لكنه في هذا وذاك رقيق الحس ، منساب العاطفة ، متدفق الموسيقى والنغم .

ومن هؤلاء "أحمد محمد السيد" فإذا نظرنا في "صرخة ووجه من الفل" وجدناه يحوي تسع عشرة قصيدة، منها عشر على العروض الخليلي بين التام والمجزوء، فمنها أربع مجزوءة وست على البحور التامة، ومعظمها على الأبحر موحدة التفعيلة كالكامل والوافر والمتقارب والمتدارك، وتأتي قصيدة واحدة على موسيقى بحر البسيط متعدد التفعيلة، ومع هذا فقد وقع في أخطاء عروضية ونحوية ولغوية كثيرة ومتنوعة.

ونجد عنده ـ كذلك ـ عددا من القصائد التي تحاول التزام نظام التفعيلة لكننا إذا أعدنا بناءها الهندسي وجدناها قصيدة تقليدية، كما يبدو في(وردة من دمي١١)، و(حبيبتي٥٠) فهي تنتسب إلى القصيدة التقليدية أكثر مما تنتسب إلى شعر التفعيلة.

ويبدو هذا بصورة صريحة في شعر "عبد القادر عيد عياد" في "هروب إلى العشق" قصيدته (لا للبراءة٣١) فهذه القصيدة تقليدية صرفة، تلتزم موسيقى بحر البسيط. وتلتزم حرف رويّ واحد هو الميم المكسورة، لكن الشاعر أبى إلا أن يقطعها لتبدو كأنها قصيدة تفعيلة، وهذا عيب معلوم من النقد بالضرورة، لكن الشاعر واع وهو يمارس هذا التقطيع؛ فأوصال الأمة تقطعت، مما دعا الشاعر إلى أن يهدي ديوانه "إلى فارس العشق العربي الذي لا تعنيه القضية، وإلى أطفال الحجارة العاشقين لها". وإن لم ينجح الشاعر عندما أراد صنع ذلك في (زاد لعشاق المحن٣٥) التي تبدو رغبته في إخفاء معالمها بوصفها قصيدة تقليدية بلا هدف فني ولا توظيف جمالي.

فيقول في قصيدته "لا .. للبراءة"من ديوانه "هروب إلى العشق" :

القلبُ ضاقَ .. بما يحويهِ

فانفجرتْ،

بعضُ الحجارةِ،

والأطفالُ .. كالحممِ

نادتهمُ الأرضُ ..

أولادي ..

لتنتفضوا ..

دُكّوا قلوبَ العِدا..

بالرعبِ،

والألمِ،

بعضُ الحجارةِ ..

ألقتْ في بنادقهم ،،

الخوفَ،

والوهنَ،

والإحساس بالندم،

كمْ أضرمتْ نيرانًا ..

في مضاجعهمْ،

رغم المجازر،

والإحراق،،

والنقمِ،

بل انها .. أشعلتْ

من نار ثورتهمْ،

تلك الدناءةُ،

والإخلال بالقيمِ،

هَبُّوا .. كألسنة النيران ..

فالتهمتْ،

كل القيودِ ..

وما تحويهِ من سقمِ

جالوا .. فكانتْ ..

تبثُّ الذعرَ .. حطوتُهمْ،

رغم التحامِ الحصى..

بالنار .. واللغمِ،

بعضُ الحجارةِ ..

والأطفالُ .. ثورتُنا،

لكنّها .. أيقظتْ ..

إغفاءةَ الأممِ،

خطّت على صفحة التاريخ ..

حكمتُهمْ:

لا للبراءةِ ..

حين الذُّلِّ والعدم

وفي المقابل نجد عددا آخر من الشعراء يجيد هذا الضرب من الشعر - التفعيلة - إجادة تامة؛ حيث يملك مقوماته الأساسية وآلياته الخاصة؛ فلا تكون التفعيلة — عند هؤلاء - مجرد قالب يصب فيه شعره صبا عشوائيا، لكننا نجدهم يفجرون طاقات هذا الشكل الموسيقي، ويستكنهون أسراره، فيكون عاملا مساعدا على نماء الصورة الشعرية، بل يكون جزءا منها يحتوي مشاعرهم وينبئ عن دواخلهم محتملا دفقاتهم الشعورية التي تتباين بتباين المثير وتختلف باختلاف الدافع، ومن هؤلاء الشعراء حاتم عبد الهادي وسمير محسن وصباح هادي في "رتوش فوق أضرحة البحر" وسامح درويش في بعض شعره وبركات معبد في "للزيتونة أيضا مخاض" وغيرهم.

****

وهناك فريق ثالث من أدباء الفصحى بالإقليم يشغفون بما يسمى "قصيدة النثر" وأرى أن نسمي الأشياء بأسمائها، ومن ثم فهذا الفن هو "النثر الجديد" لأنه ليس شعرا بالمعايير المُصطلح عليها، وليس نثرا عاديا مما اصطلح عليه الدارسون، وإننا نقر تماما أن هذا "النثر الجديد" ليس نثرا عاديا كالموروث؛ هذا لأنه ينماز بطاقات كامنة وإمكانات عالية، فهو فن له خصوصية تجعله فنا متفردا، وهو نثر بدليل كتابة أحمد سواركة -وهو رأس هذا الفن في الإقليم لكتابه "هواء سري" الذي كتبه بطريقة النثر التقليدية، فلا هي أشطر ولا هي أسطر، وهذا لا ينفي روعته وجماله وتمكن صاحبه من أدوات فنه.

وليس من شك في أن للوزن والإيقاع وظائف أساسية في الشعر، من أهمها ما يبرز في توزيع النص إلى وحدات متكافئة، "وإذا كانت القيمة الدلالية المعجمية في اللغات الطبيعية خاصية للكلمات فقط فإن الكلمة في الشعر تتشطر إلى أجزاء بدءا من الصوت ووصولا إلى الصيغة، ولكل من هذه الأجزاء قيمته المستقلة، ويعني ذلك أن الكلمة تتجزأ ولا تتجزأ في ذات الوقت، وفي هذا المقام تلعب الترددات الوزنية دورا حاسما. هكذا يتشكل البيت الشعري من تعاقب وحدات صوتية تتجلى كما لو كانت توجد موزعة مستقلة بعضها عن بعض، وفي ذات الوقت من تعاقب الكلمات التي تتجلى باعتبارها وحدات متماسكة تتكون بدورها من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية، ومع ذلك فإن هاتين الصورتين من صور التعاقب لا توجدان إلا في وحدة أي من حيث هما وجهان لذات الواقع البيت الشعري، ثم من حيث هما ثنائية بنائية متلاحمة" [١]

وإذا أردنا أن يكون النص المبدَع ذا وظيفة شعرية لنفرق بين الجنسين - الشعر والنثر - "يتحتم أن يكون ماثلا في وعي القارئ فوقع الشعر، والاعتراف بإمكان أن يكون، كما يتحتم أن تتوفر في النص نفسه تلك العلامات المعنية التي

تتيح إمكانية الاعتراف بشعرية النص والحد الأدنى من انتقاء هذه العلامات هو الذي نستقبله باعتباره الخواص الأساسية المميزة للنص الشعري، ويعني ذلك أن وظيفة البنية الوزنية للقصيدة تتمثل في أن تلك البنية حين تكسر النص إلى عناصر فإنها تشير ـ في ذات الوقت ـ إلى انتمائه إلى الشعر "(٢)

ولا يستطيع المعنيّ بحرفة الأدب إغفال ما لفن "النثر الجديد" من خصوصية اكتسبها مما حرص عليه من آليات يستعيض بها عن الإيقاع التقليدي والموسيقى الموروثة؛ من ذلك ما عني به أصحاب هذا الفن من تكثيف شديد للمعنى يتسع بدلالاته إلى اللانهائية أحيانا، حيث تتكاثر وتنشطر متناثرة في أبعاد مترامية، إضافة إلى اتساع رقعة الخيال وتعميق البعد الرمزي. وهذا عينه ما نراه متحققا في أعمال هؤلاء من مبدعي الإقليم مثل أحمد سواركة وسامي سعد وإبراهيم أبو حجة وياسر محمد عبده والسيد إمام إبراهيم في"ضحكت: فأدرك الفراغ" ، وسيد محمود عبد السميع في (وهكذا اغتالوا الضوء) وسيد عبد الرحيم في "كمن يتأمل" وبركات معبد في "تحت طائلة المطر" ودرويش مصطفى درويش في "النوارس لا تغني" وغيرهم .

أما سامي سعد فنجده في "اعترافات العابر" يعود إلى أرضه السليبة بعد النصر منتظرا أفراحا تستقبله ويذوب فيها، لكنه يجد أرضا لا يعرفها أو لم يكن ينتظر أن تكون على هذه الهيئة قبل الرحيل، وراح يصور هذه الثنائية التي تتمثل في المفارقة الشديدة بين العالم الواقعي المعيش الذي وطئته قدماه بعد انتصارات مجيدة والعالم الذي ترك أرضه غائصة فيه قبل الرحيل ، فوجدناه يضطرب في فكره ومشاعره ولغته بين "هرطقات العابر في الممر" ووعي كامل بما يقول وما يرى، وهو يعيش ليمنح "البركة للأرض الذبيحة".

وهذه الثنائية في "اعترافات العابر" تبدو بوضوح في نصوصه القليلة التي صاغها معتمدا على التفعيلة، كما يبدو في قوله:

"ذات صباح فقأ الأعمى عين الشمس/ فانسالت في الأفق نهارات/ فيما ظل الأعمى يعبث بعصاه/ يبحث في تيه الليل عن الخطوات/ يتسمع آهات النور المقبور/ يتساءل عن صبح آت٣٠".

فهذه الثنائية تملأ هذه الأسطر بتفعيلاتها وفونيماتها؛ فمن جهة نجد هذه الكلمات "الأعمى - فقأ - يعبث بعصاه - تيه الليل - آهات النور - المقبور - يتساءل"، ويقابل هذه الدلالات بنيات أخرى من الكلمات منها "صباح - الشمس - فانسالت - في الأفق - نهارات - النور - صبح".

أما أحمد سواركة فهو حريص كل الحرص على الدوران في فلك النثر الجديد. وهو مبدع متمكن من أدوات فنه، يسوق بساط الخيال بقدرة فائقة، ويمسك بمفاتيح كثيرة للرمز في حيز مكثف تكثيفا يتفجر بالمعاني والطاقات المستورة.

وهو - مع هذا - لا يخرج عن تلك الحيرة التي وقع فيها زميله لكن الدافع مختلف؛ فسواركة يدفعه القلق والبحث عن اللانهائي ومحاولة الوقوف على حقيقة المصير وطبيعته التي لا يستطيع الإمساك بها مثل الهواء الذي لا يُرى على الرغم من وجوده،، "هواء سري" فهذا الهواء الآتي من البحر الآتي من المجهول لا يكاد يخرج من الشاطئ فيسقط غريقا بأعماق القوارب البعيدة، ومحبوبته الشفافة اللطيفة الهوائية - كذلك - سعيدة تغيب إلى سماوات الخيال، وهو يبحث عن كنه هذا الهواء السري الذي يمثل - عنده - المصير أحيانا وما يؤول إليه الإنسان في تحقيق آماله ورغباته، فهو المجهول اللانهائي الذي لا يمل المبدع الغوص وراءه.

ومن ثم فهو لا يجد غير التناقض واللامعقول الذي يبرز بوضوح في بناه وتراكيبه؛ فالمحبوبة تبكي وهي على أهبة الضحك، والضواحي تهجع في أنحائها وتنأى في الوقت نفسه، والغياب لا يفارقه وهو حاضر يبحث عن النور الذي لا يصادفه، فعرش الممكن في بيت المستحيل. هذه الثنائية وذلك الغياب

جعلـه يحـس أنـه يـسكن "فـي اللحظـة نـصف عـام أو يزيـد" ممـا جعـل الربيـع يـأتي ويـذهب "يمـوت" ولـم يكـن ليحـسه عبـر المكـان الزائـغ يتوقـع فيـه صـحراء "مبلولة".

وهـذه الـصحراء تنبـه إلـى أنهـا مغـرورة، ومـع عزلتهـا ترمـي الإنـسان بإعصار قاسٍ، وهذا يهون في سبيل الوصول إلى الحقيقة. (٢٠، ٢١).

وهـذه الظـاهرة المتمثلـة فـي التنـاقض أو التعـارض هـي عبـارة عـن تركيـب التعـارض فـي المتخيـل الـشعري، حيـث يـسلك المتخيـل الـشعري فـي القصيدة الواحدة طرائق متباينة في البناء والتراكيب [٣]

وعلـى الـرغم مـن هـذه البراعـة الفنيـة مـن قِبـل أحمـد سـواركة فإننـا يؤرقنـا أن تقـع أخطـاء فـي حـق اللغـة التـي يـستكنه المبـدع أسـرارها وفـي حـق التراكيـب التـي يعتمـد علـى تفجيـر طاقاتهـا؛ مـن ذلـك قولـه: " إذ أن" (١١) "إننـا متعبـين"(١٢) "الغيـر متكامـل، الغيـر مـستعملة، الغيـر شـرعية" (٢٢، ٤٢) "التـي بنيتيها" (٣٢) "بحوزة كلانا"(٤٤) "ونظل كلينا" (٧٠)

ومـن هـؤلاء المبـدعين " إبـراهيم أبـو حجـة " ففـي كتابـه "غمامـة أخـرى تمـر" يـشغل بالمدينـة التـي تربـى فيهـا -بورسـعيد -والأحيـاء التـي شـهدت نـشأته الأولـى ، شـغل بالمتناقـضات والجمـود الـذي غطـى وجـه المدينـة الجميلـة ، لـذا فهـو دائـم البحـث عنهـا ، ومـن ثـم نجـده يخـتم (الطيـور التـي وزعتنـي بكـل الجهات ٢٤)، التي تمثل واحدة من قصائده النادرة التي التزمت التفعيلة:

" وهـذي الـبلاد الجميلـة وهـم / يحـض الأزقـة حتـى تفـيض/ وتـأتي الـضوء مـن بابـه/ فتنعـى الـبلاد التـي راودتنـي/ بـدرس الخـرائط/ الطيـور التـي وزعتنـي / بكل الجهات / بلادي هنا / أم هناك ".

ومـن هـؤلاء" ياسـر محمـد عبـده " فـي " علاقـات " الـذي يتخللـه قليـل جـدا مـن القـصائد التـي التزمـت التفعيلـة مثـل (دميـة شـر٢٦)، و(خريـف٢٧)، فهـو فـي(كـل صـباح٩) يحـاول أن يـستقبل ضـوء الـشمس بفـتح النافـذة لكـن هيهـات أن

تـأتي الـشمس ، وهـو لا يـستمرئ شـيئا فـي عالمـه المعـيش الـذي لا يعطيـه إلا البقايـا ، ممـا جعلـه يـرى المـوت حيـاة والحيـاة موتـا فيتـساءل: "ألا توجـد طريقـة أخـرى للحيـاة غيـر المـوت"(٤٦) ويـصر علـى أن الإنـسان لا يبـصر بعينـين مفتـوحتين فـي الحيـاة شـيئا، بـل إن الظـلام الـذي يـصحب العمَـى يُـري صـاحبه أفـضل الأشـياء ويريحه من "مضايقة الضوء" (٥١).

وتبـدو هـذه الثنائيـة بوضـوح فـي(الملـك الـضليل٦١) التـي يـستلهم فيهـا قـصة امـرئ القـيس مـع عنيـزة فـي معلقتـه ، فهـو يرمـي بهـا إلـى ثنائيـة هـذا العـالم اللامتناهية.

****

وكمـا عُنـي شـعراء الإقلـيم بتنويـع موسـيقى شـعرهم الخارجيـة فقـد عنـوا ـ كـذلك ـ بموسـيقاهم الداخليـة، ممـا جعـل موسـيقى الـنفس الهادئـة تـشيع فـي شـعر كثيـر مـنهم، حيـث كانـت تبـرز اهتـزازات العاطفـة وذبـذبات الإحـساس، فتـساير النغمـات الرقيقـة الطلاقـة التعبيريـة فـي صـياغتهم، وتنـساب مـع العاطفـة المرهفـة، وتخلـق للمعـاني الـروح الـذي ينبغـي أن ترفـرف بـه فتـسري الموسـيقى النفـسية هادئـة شـجية كما كان عند خليل مطران رائد هذا الاتجاه في الشعر الحديث(٤)

تظهـر هـذه الموسـيقى النفـسية عنـد كثيـر مـن شـعراء الإقلـيم ممتزجـة بتنويعـات الموسـيقى الداخليـة الأخـرى، فيمكننـا الاسـتماع إليهـا والإحـساس بهـا فـي شـعر عبـد الحلـيم سـالم فـي " تـذكري فـي المـساء" ويلاحـظ أن هـذه الموسـيقى تـوارت عنـده فـي "... ومنـذ التقينـا" حيـث تـسود الخطابيـة وتعلـو علـى الـرغم مـن أنـه حـاول أن يلتـزم قـصيدة التفعيلـة، وهـذا خـلاف مـا نجـده عنـد سـامح درويـش فـي "مـسافات للعـشق" الـذي يمثـل ـ مـع (أسـئلة للوصـول) ــ قـصيدة حـب طويلـة ومـسافات ممتـدة يقطعهـا الـشاعر فـي سـبيل البحـث الـدائم عـن الجمـال حيثمـا كـان فيـصادف فـي رحلتـه الهجـر واللقـاء والقـرب والبعـاد، وهـو ـ فـي ذلـك كلـه ـ يـذوب رقـة وعذوبـة ويـدير معانيـه ـ فـي معظمهـا ـ فـي آفـاق رومانـسية حالمـة ومعذبـة ، ويـشاركه فـي هـذا محمـد غيـث فـي "دمـوع القـوافي" حيـث تـشارك هـذه القـوافي الشاعر بكائياته الممتدة الممتلئة لوعة وأسى .

ففـي (العـشق والأسـباب١٠) يتوحـد سـامح درويـش بالمحبوبـة توحـدا رومانـسيا حتـى صـار الاثنـان روحـا واحـدا لا يتجـزأ ولا ينفلـت يـشاركه فـي ذلـك سـمير محـسن فـي "قطـرات مـن طيـف أرغـول" (دمـاء حبيبـي ١٧) التـي ينـزف فيهـا دمـاء حبيبـه مـن عروقـه. وسـامح درويـش يـستعين فـي ذلـك بآليـة موسـيقى الـنفس الداخليـة الهادئـة التـي تكمـن فـي مفـردات الكلمـات وتـشيع مـن بـين الأحـرف.

وفــي (زهــرة٥٧) يميــت الأزهــار فــي الربيــع، وهــي ســمة رومانــسية كــذلك، فتمثــل هذه الزهرة معادلا موضوعيا لنفس الشاعر:

زهرتي في الربيع مات شذاهـــــا وانحنى عودها هزيلا وشاهـــــا

لم يزرها من الصبـــاح نـــــدى والشمس لم ترسل دفـءها وسناها

زهرتي اصفرت في الربيع وجفت وأنا لم أزل ـ سُدًى ـ أرعاهـــــا

علــى الــرغم ممــا فــي الربيــع مــن جمــال فــإن الــشاعر يــراه باهتــا ميتــا فــلا يــستقبل مــا فيــه مــن روعــة وجمــال، وهــو بــذلك يعكــس مــا فــي نفــسه مــن مــشاعر وأحاسـيس علــى أحـد مفـردات الطبيعـة ـ الربيـع ـ ومـن ثـم تترقـرق موسـيقى الـنفس مبـرزة هـذه الحـال الـشعورية الحزينـة الآسـية، فيـصب الـشاعر معانيـه فـي قالـب مـن وزن بحــر الخفيــف حيــث تناســب موســيقاه تلــك التجربــة الذاتيــة لمــا تحتويــه مــن امتـداد فـي نغمـات حـروف المـد ـ الـصائتة ـ التـي تـسيطر علـى موسـيقى الكلمـات فـي هـذه الأبيـات حيـث بلغـت هـذه الأحـرف فـي البيـت الأول وحـده أحـد عـشر حرفـا، وهــذا يتناســب مــع نفــسه الحزينــة المرهقــة التــي تنفــث الأســى، يــشاركها فــي هــذا التفاعل إطلاق القافية.

****

ومن الثابت أن أي عمل فني يعتمد في الأساس على عدد من العناصر التي تجتمع فتعمل على تمام هذا العمل الفني، والقصيدة في الشعر تعتمد على الموسيقى – أيا كان مفهومها – وفكر وعاطفة وصور وأخيلة...الخ.وإن كان الناقد فيليب سيدني يذهب إلى أن الخيال والموسيقى هما الخاصيتان اللتان تميزان الشعر(٥)، ويرى ناقد آخر أن الصورة هي جوهر التعبير الجمالي وقوام اللغة الفنية(٦).

والثابت - كذلك - أن هذه العناصر المكونة لبنية العمل الفني لا بد أن تتخلى عن طوابعها الفردية، ويجب أن تمتزج فتصبح وحدة واحدة تدفع هذا العمل إلى التمام أو تقربه منه، فلا بد لكل عنصر أن ينصهر انصهارا تاما في ذات المبدع، وأن يصبح قعد عملية الانصهار هذه شيئا جديدا يأخذ في كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئا من صفات الأجزاء الأخرى ويمنح كل جزء شيئا من ذاته وطبيعته، "فيخلعه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة، ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى"(٧).

وتجدر الإشارة إلى أن "الصورة" مصطلح نقدي حديث يتعقد بتعقد الحضارة الحديثة(٨)، ومع هذا فإن مادة الشعر التصويرية تعد من أهم ما يميز الشعر، حيث يعرض الشعراء الحقائق في شكل أشباح وأطياف مما يؤثر فينا أكثر من تأثير الحقائق ذاتها ونشعر أنها تخرج من داخلنا لا من داخل الشعراء(٩).

إننا إذا نظرنا في شعر الإقليم وجدنا الشعراء ينقسمون فريقين؛ فمنهم من يلتزم طريقة التعبير التقليدية، وهؤلاء لا يعنون كثيرا بالتخيل بوصفه لب الصورة، ومنهم من سار على هدى الحداثة واستشرف آلياتها، وهؤلاء يبدو الخيال العميق في شعرهم، فراحوا يشكلون بنى قصائدهم معتمدين على الخيال

والرمــز وطرائــق المجــاز، يجــسمون المعنــوي ويؤنــسنونه ويجــردون المــادي المحــس، فنجـد بعـض صـورهم أثيريــة متداخلــة، أو حيــة مـستمدة مــن مفــردات الطبيعـة النابـضة بالحيـاة، أو مـستمدة مـن عـالم اللاوعـي، كمـا نجـدها ـ أحيانـا ـ يـشع منهـا نـور إلهـي ويـسيطر عليهـا جـو دينـي، ومـن هـؤلاء محمـد صـالح الخـولاني وحاتم عبد الهادي وبركات معبد، ومحمد المغربي، وصباح هادي،وغيرهم.

أمـا الفريـق الأول ـ التقليـدي ـ فهـو يعلـي مـن شـأن العقـل فـي شـعره، والـصورة الـشعرية ـ عنـده ـ لا تعـدو أن تكـون شـرحا لأفكـاره وتأييـدا لآرائـه وتزيينا لقصائده في أحيان كثيرة.

ويبـدو ذلـك فـي شـعر محمـد عـايش عبيـد حيـث يحـشد فـي (تغريـدة فـي حـب سيناء٢٠) مجموعـة مـن الـصور يـصف بهـا سيناء، بـل يلـح فـي هـذا الوصـف علـى شـرح فكرتـه وهـو يجيـب سـؤال الـسائل عمـن يحـب، فهـي سـيناء الـصمود والـدرع الحـصينة وحاميــة الأمــة والتــاريخ والأبيــة...الــخ. وهكـذا علـى طـول القـصيدة التــي تمتـد أربعـة وعـشرين بيتـا لا يكـاد يخلـو واحـد منهـا مـن ذكـر سـيناء ومـصر باسـمها الظـاهر أو بـضمير يعـود عليهـا، ومـن ثـم حمّـل الـصورة بطريقـة التقليـديين وظيفـة شرح الفكرة التي تحملها القصيدة.

ولعـل هـذا يمثـل الـدافع الـرئيس لهـؤلاء الـشعراء الـذي حـدا بهـم إلـى امتـداد الـصورة أو تراكمهـا فـي بقعـة بعينهـا مـن القـصيدة، ففـي "صـرخة ووجـه مـن الفـل" يـصف أحمـد الـسيد نفـسه فـي (حـواء القـرن العـشرين٣٦) فـي علاقتـه بمحبوبتـه: فهــو الــصوت مرغمــا يتعــاطى الفقــر بوصــفه دواءً وداءً ، يستمــسك بالبقــاء مــع رحيـل المحبوبـة، يتركـز أملـه فـي مجـرد الزيـارة، والـشاعر ليـل يرجـو صـباحا جديـدا فـإذا جـاءه لا يرضـيه لإحـساسه بالفنـاء يـسكن نفـسه، لـذا يحوصـل أملـه فـي الحب المنتظر.

ويتكرر هذا كثيرا عنده؛ ففي (رحيل٣٨) تبدو الصور متراكمة متتابعة متزاحمة متمركزة في بقعة محددة من القصيدة:

إن طال بعدي فاذكري	**قلبا رسمنا بالشجر**
أو فاذكري نجوى لنا	**كنا سقيناه الثمر**
أو قبلة كانت لنا	**لو ذاقها خمر سكر**
أو بسمة رقصت على	**شفتيه يوما في حبر**

والأصل ألا يشكل كل عنصر من هذه الصور صورة منفردة كما هي الحال عند الشعراء التقليديين، ويجب أن نراها في النهاية عناصر جزئية متماسكة تؤدي كلها إلى صورة كلية واحدة،"وهناك نوعان من الصور المركبة؛ الأولى الصورة المركبة من عدة صور مركبة، والثانية الصورة المركبة من عدة عناصر لا يشكل كل عنصر منها صورة مستقلة، وإنما تتداخل كل عناصرها لتعطي في النهاية صورة مركبة"[١٠]

ويبدو القسم الثاني من الصورة المركبة حينما يعمد أولائك الشعراء في إطار مشهد حي يترجمون فيه عن لحظة شعورية يعيشونها إلى إلقاء الشباك على مساحة واسعة، فتتراكم التشبيهات[١١].

وهذا التشكيل الجمالي عينه هو ما نراه عند شعراء الإقليم المعنيين بالحداثة، حيث لا نستطيع فصل الصور الجزئية التي تذوب في مستويات البنى التي يكتمل بها نسج القصيدة؛ كما يبدو في "رتوش فوق أضرحة البحر" (موج٤٧) حيث تصور صباح هادي كيف يصارع الإنسان حتميات الوجود و لاإراديته في مواجهة المصير ؛ فالموج يأخذنا بلا رحمة ولا مراعاة للمشاعر، وتؤكد الشاعرة هذه الفكرة بمجموعة من الصور الممتدة ؛ فهذا الصنيع "كالريح تأخذ كل شيء عنوة ، كالموت يأخذنا عزيزا لا مفر ... ".

وفي "سأحرث الهدير في صحراء البحر" في (أسكن بيتا عند بريق الفجر١٠) يقف حاتم عبد الهادي على عتبات فتاة يصفها بصور متتابعة توحي برؤى لامتناهية؛ فهي فتاة سمراء الموطن، بيضاء البشرة، حوراء الجسد

المتكـور، شـقراء الجنـسية، زرقـاء العينـين والمـيلاد، وخـضراء القلـب، هيفـاء العنـق، زهـراء الـشعر، سـائغة للقطـف، زبرجـدة مـشتعلة، مـلألأة الـساق، ظامئـة الخصر، مموسقة الخطو، محملة بالزبد...الخ.

وهـذا الـنص المـشار إليـه غنـي بالألفـاظ التـي مزجهـا الـشاعر بخيالاتـه، حيـث أصـبحت تلـك الألفـاظ تحلـق فـي آفـاق بعيـدة، وتهـوّم فـي عـوالم رحبـة هـو مبتكرها ممـا يقربـه مـن تطبيـق نظريـة التحليـق الـشعري: وهـي التـي "تطالـب بنقـل الواقـع إلـى عـالم الخيـال أو رؤيـة الواقـع مـن سـماء الـشعر، وهـي رؤيـة قـد تكـون عندئـذ غيـر واضـحة ولا محـددة المعـالم، فقـد يعميهـا بعـض الـضباب ولكنهـا -مـع ذلك- تسمو بنا فوق الواقع وترنحنا في جوها الشعري الخالص"(١٢)

****

ومن جماليات التشكيل أن تكوّن هذه الصور الجزئية المتتالية لوحة تصويرية محددة الأركان والمعالم، فما دامت الصورة تعبر عن حال أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسة، فهي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر تتمركز قيمتها في طاقتها الإيحائية، فالصورة ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركات، وقوتها الإيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما تنبئ عن الجو النفسي والعاطفة المسيطرة.(١٣)

في هذه التشكيلات يستعين الشاعر بلغات متعددة كلغة الصورة ولغة الصوت ولغة اللون ولغة الحركة، والشاعر في هذه الحال كأنه يمسك بريشة رسام يحقق تلاقي الشعر مع الفنون الأخرى كالموسيقى والنحت والرسم وغير ذلك.

وهذا كله في النهاية "تصوير باللون وتصوير بالحركة وتصوير بالتخيل، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل، إنها تصوير يرضي العين والأذن والحس والخيال والوجدان"(١٤)

يمكن أن نرى ذلك في إبداعات شعراء الإقليم، كما في (عندما يأتي الربيع١٥) حيث يرسم فوزي محمود لوحة تمتلئ روعة وجمالا مع مقدم الربيع فتبتسم الأزهار ملونة وتطير الفراشات ويسري الرحيق وتتمايل أفرع الأشجار من شدو الطيور ...

ومن ذلك - كذلك - ما رسمه محمد حافظ في "عصفور الشتاء"في(الصعود إلى الظل٩٣) يرسم هذه اللوحة التي تعبر عن تمرد المبدع:

" أتشعب/ أنمو/ أقذف كل سياط السخرة/ أتحول ديناصورا/ أستل من الأرصفة السيف الساذج/ يعلوني الوطر الرابض في مرعاي/ أنظر وجهك/

يتنامى شجر الشوك الراحل في حلق الميلاد/ يعلن، أن البحر مسافر في زهر العباد/ وأن مراكب شمسي المزعومة/ انتحرت".

يدفع هذا التمرد عينه حاتم عبد الهادي إلى رفض العالم المعيش لتعدد آلامه؛ ففي "أرض القمر" (أوراق من مقهى ريش٨٧) يرسم لنا هذا الواقع في لوحة تصويرية رائعة بها لون وصوت وحركة، يجمعها إطار أسطوري أحيانا، وتناص مع مفردات التراث أحيانا أخرى.

ولا ريب في أن المبدع صوت مرتفع من بين الأصوات التي تعبر عن ضمير الأمة وينبع من سويداء المجتمع، فيعبر عما يجيش بنفوس أفراده، ويشي بمكنونات ضمائرهم، وهذا لا يتعارض مع أن أدبه يبقى - في النهاية - معبرا عن فكرته الخاصة والأيديولوجيا التي يؤمن بها ويرى مجتمعه من خلال منظوره الخاص.

يعد التناص من أهم العناصر المشكلة بجوهر فن الشعر، ويتمثل في العلاقة بين نصين أو أكثر، مما يؤثر في طريقة قراءة النص المتناص، ويقصد بذلك النص الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها(١٥)، وهذا التداخل بين النصين المتناصين لا يلغي صوت الشاعر اللاحق أمام الشاعر السابق المتناص معه؛ فكل صوت من هذه الأصوات له خصوصيته التي لا تنفصم عنه.

وقد يتناص الشاعر مع نص تراثي قديم موروث أو مع نص حديث أو معاصر، وليس مما يهم أن يكون المتناص معه شعرا أو نثرا، لأن الشاعر اللاحق قد يضمن شعره النص السابق بحرفيته - التضمين - وقد يستلهم روحه ومضمونه في نصه الجديد، وهذا ما نجده عند شعراء الإقليم.

يستلهم محمد عايش عبيد نموذج الخنساء من التراث في "من هنا وهناك" (الخنساء ٣٠) فهو يستحضر هذه الشخصية التاريخية في حديثها إلى أبنائها تحفزهم على القتال لعلها تكون دافعا لمن يسكنون الحاضر الراكد، وإن جاءت أبياته في صورة تقريرية خطابية.

ويتناص خالد الكيلاني في "حبيبي يا رسول الله" (يا أمة علوية التوجيه١٧) مع النص القرآني بقوله:

"يا أيها الإنسان إنك كادح كدحا إلى مولاك فملاقيه

في ساعة عند المهيمن علمها فيها يفر المرء من أهليه"

ويستلهم الشاعر " أحمد محمد السيد " شخصية تراثية أخرى - خالد بن الوليد - من "صرخة ووجه من الفل" (حلم على الطرقات ٤١) إضافة إلى حرصه الشديد على أن يتناص مع القرآن الكريم، وهذا في (النورس ٨) "يصرخ: يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أمطري" وفي (متى يبعث الوطن ١٦) "أيها الوطن الذبيح تشابه علينا البقر" وفي (بكائية الوقت ٢٨) التي يستحضر فيها تجربة الرسول (ص) عندما نزل عليه الوحي وأمره أن يقرأ،

ويشير إلى أهل الكهف وإلى موسى وقارون، كما يتناص في قوله "فار التنور" مع القرآن كذلك، وفي قوله "يوم تساقط رطبا"

ونجد سمير محسن يتناص في "قطرات من طيف أرغول" (إيزيس تعبر كل الحدود ٨) مع إيزيس والحضارة الإسلامية المتمثلة في المآذن وملوك الفراعنة وأبي الهول...الخ.

ويتناص ماهر المنشاوي في "بداية واحدة ونهايات شتى" (حلم يستغيث بالوجع٥٢) مع النص القرآني الذي يصور قصة النملة مع سليمان عليه السلام :" قالت نملة أخرى/ أدخلوا داركم أن يرخي الليل أحلامه أمطارا وأنتم/ في غفلة).

ومحمد المغربي يقيم ديوانه "وإيزيس إذ تقوم مرتين" على التناص مع هذه الحضارة القديمة؛ فيهديه "إلى إيزيس الأم والزوجة والابنة" ٤. ومن قصائده (إيزيس ما شاءت٢١)، (إيزيس إذ تقوم مرتين ٢٧)، "إيزيس تعدكم الخروج ٤٥)، (قراءة متأنية في بردية إيزيس ٣٥) التي يتناص فيها مع شخصية (الحجاج - الحلاج - أبي الحسن البصري - أبي ذر - حابي - سنوحي - صلاح الدين - بتاح - آتون)

ويختم قصيدته بقوله:

"كتبت إيزيس بأعلى البردية في الهامش:

الآن الزمن القادم لا يحتاج إلى خطباء،

الزمن القادم لن يكتبه بطل حلبي آخر

إذ قال بتاح لسفر الموت:

إن الكل إذا ما اجتسدوا في الواحد ضاعوا

لكن للواحد أن يصبح جزءا

متحدا بالكل".

أما حاتم عبد الهادي فهو رأس هذا الفن في الإقليم، حيث نراه في "اشتعال الجسد" (الشاعر والسلطان ٢٨) يستحضر بعض شخوص التاريخ، ويتناص مع نصوص من القرآن والسنة"فالكل سواسية مثل المشط / ولماذا لا تطبق فوق رؤوس الأشهاد سماء / أبحث عن وا إسلاماه / الله جميل / موسى كلمك / وعيسى ناجاك".

وفي (قطوف من وحي الحضرة المباركة ٥١) يستحضر من التراث غناء أهل المدينة وهم يستقبلون النبي مشيرا إلى التناقض الكبير بين رحلة النبي المقدسة والتيه الذي نحياه في حاضرنا الأليم:

"أيها الشيخ الجليل/ طلع الحزن علينا/ من عذابات الجراح"

وفي "أرض القمر" (نشيد القيامة ٧٧) يتناص مع نصوص القرآن الكريم "حين خروج النور من المشكاة - والتنور يفور" وفي (مدينة الضباب ١١٩) يتناص بوضوح بقوله :"كانت مضغة/ علقة/ ثم عظاما/ لحما/ تكوينا آخر" وفي (الأسبوع الأول ١٢٣) يتناص مع قصتين من التراث يمزج فيهما بين إيزيس ومريم عليهما السلام:"وتهتز نخلة دار الحبيبة - يسقط رطب جميل - وتضحك في طور سيناء - والتين والزيتون" كما يتناص مع قصة أهل الكهف:"والكلب يبسط ذراعيه - يحلم بشمس تأتي - لتوقظ أهل الكهوف".

وفي "أشواق العشاق" (بدوية من الشمال ٥٩) يسير كذلك بمحاذاة الدين، وإذا أراد تصوير فرحة بني سيناء بمقدم النيل إلى أرضهم يتناص مع قصة موسى، فهو ابن بلدة الأنبياء، ونجده كذلك - يتناص مع الثقافات الإنسانية بصفة عامة فيتناص مع أسطورة (سافو٢٩) و(فينوس٣٢) كما يتناص مع نصوص الحضارة الفرعونية في (خلود١٥٤) من "أرض القمر" فهو يتجول في مراكب الشمس محتميا بالنوق يستشعر الأهرام والمومياوات والتاج المزدوج القديم. ويقرأ ما بالبرديات.

وفي "عبير الوردة المقدسة" (أوراق غائبة ٧) يتناص مع قصة الحضارة الفرعونية التي تقرأ فوق تمثال رمسيس الثاني حين تتعامد الشمس عليه مرتين كل عام في معبده بأبي سنبل، فيعكس هذا على وجه الحبيبة. وفي (العجوز والبحر ٣٣) يتناص مع قصة أرنست همنجواي.

ولا يقف حاتم عبد الهادي عند هذا الحد بل تعمق الصحراء فيتناص مع حكاياتها وأساطير الشعوب فيها؛ ففي (الأشباح لا تقتل أشجار العادر الفضية ٥٦) من "عبير الوردة المقدسة" يتناص مع هذه الخرافة الشعبية القديمة التي يهرب فيها البدو من حول أشجار العادر الفضية كي لا تصيبهم الأشباح بالأذى، في وقت إمساء، وهو يتحدى هذه الخرافات رغبة في تنوير أهله.

ثم يوغل أكثر في الصحراء راسما صورة هذه البدوية في (البدوية تعبر البحر مرتين ثم تنتظر ٥٨) من "عبير الوردة المقدسة" فهي تعبر البحر مرتين كل مساء وتشق البحر بعصاها، وتعبره حافية القدمين، وتقبل جملا بنيّ اللون، والجمل الذي يختفي بالماء، ويغيب في الصحراء"

وفي "أرض القمر" (التأرجح ١٥٩) يتناص مع "يا ليل الصب" للحصري القيرواني، ومع نص كامل الشناوي في "سأحرث الهدير في صحراء البحر" (الأميرة ١٠٨):

"وتغنين بدل/عيناك في عينيه في شفتيه/ ويداك تصطرعان/ ترتجفان حين تمسك أناملها/ وتسيران وسط زحام المدينة."

وفي" بعض...مما يحكي الديك إلى الفجر"(العشاء الأخير ١٠) يتناص صلاح العزب مع هذه القصة التراثية مستلهما السيد المسيح بل الإمام الحسين وما جرى له بكربلاء، بل يستلهم ما جرى من النبي (ص) يوم فتح مكة كأنه يريد الخلاص على أيدي هؤلاء، كما يستحضر النص القرآني وقصة موسى والخضر في(الرجل الذي مضى١٣): " أن تطيق اليوم صبرا"

****

ومن وسائل التشكيل عند شعراء الإقليم عنايتهم بالفراغات والنقط التي تعطي دلالة المسكوت عنه وتقطيع الجمل والكلمات؛ فصلاح العزب يحمل الفراغات إيحاءات ودفقات كامنة في "بعض ... مما يحكي الديك "(نهر/ريح/أسفلت٣١) و(ها نحن سدى٤٣) و(بعض مما يحكي الديك إلى الفجر٤٦) وفي "أشواق العشاق" (أحبك١١) إذا أراد حاتم عبد الهادي استعذاب اسم الحبيبة وإطالة الوقوف أمام حروف اسمها والتلذذ بنطقه، كما يستلهم من تقطيع هذه الحروف ما يدفعه إلى قول الشعر باستلهام المعاني من أحرف اسم :

"جيم،ياء، هاء، ألف، نون".

ويكرر هذه الظاهرة في "أرض القمر" (رسائل دافئة١٧) يقطع اسم جيهان بأسماء الحروف. وفي "أرض القمر" (سنابل اللغة ٣٠) يختمها بقوله: "ف أنا أ.م.و.ت" وهذا له دلالته ،إذ يوحي بتسرب الموت إلى نفسه الآسية وهو يلفظ أنفاسه، ونلاحظ أن "أنا" كتبها كاملة غير مقطعة باعتبار أنه يموت حكما لا حقيقة، روحا لا جسدا، وكأن النقط التي تتخلل الأحرف قطرات دماء حيث نجدها تنقطع بعد الحرف الأخير "ت" لتعبر عن آه لا دماء بعد النفس الأخير.

وفي "هروب إلى العشق" (ف.ل.س.ط.ي.ن. ٤٢) يقطع عبد القادر عيد عياد "فلسطين" بالشكل الذي رأينا إمعانا منه في إثبات الحال المتردية التي باتت عليها فلسطين وشعبها من تقطع وتشرذم، ويزيد هذه الدلالة بتقطيع القصيدة على هيئة أسطر وهي مصوغة صياغة تقليدية على أبيات.

وفي "غمامة أخرى تمر" (من بيدق..كان الفتى ٣٨) يصور إبراهيم أبو حجة الهبوط برسمها صوتيا:

ونهبط

نحو

البياض

الأخير.

وفي (في دائرة العشب ٥١) يصور انهمار الفقراء في كثرة وتثاقل في الوقت نفسه:

"والفقراء ينهمرون/ ينه/ م/ ر/ و/ن".

وفي "إيزيس إذ تقوم مرتين" (إيزيس ما شاءت٢١)يصور محمد المغربي بطء السفينة التي تشبه الدهر في البطء:بطي...............ئة" وفي "ثلاثية البوح والرماد" يقطع سمير محسن العنوان (د و ا ر. ٤٣) ليعبر عن الأثر البادي للجميع من عدم استقرار المصاب بالدوار في رأسه مما يصيبه بخلل.

****

إن ظاهرة التكرار بوصفها ظاهرة لفظية نستطيع أن نرصدها بوضوح وسهولة في شعر الإقليم، وقد عني بها شعراء الحداثة بصفة عامة وكثير من شعراء الإقليم بصفة خاصة.

والأصل أن يأتي الشاعر بالتكرار ليخدم صورته الشعرية موظفا إياه لخدمة المعنى، ومن ثم يضفي على القصيدة نغما موسيقيا جميلا، ومن ثم كان للتكرار - عند هؤلاء الشعراء - وظيفتان؛ تكمن الأولى في هذا النغم الموسيقي الصادر عن تكرار الألفاظ وترديد الإيقاعات الصوتية، وتكمن الوظيفة الثانية في جعل هذا التكرار اللفظي عنصرا أساسيا من عناصر تكوين الصورة الشعرية، فلا ينفصل عنها ولا تتم بدونه هذه الصورة.

ولا يقف شعراء الإقليم كلهم على حد سواء في استخدام هذه التقنية الفنية مستفيدين من كل آلياتها، ومنهم من برع فيها، ومنهم من لم تمثل - عنده - مرتكزا أساسيا، ومنهم من أساء التعامل معها.

من هذا ما نجده عند أحمد مطاوع في"لا شيء في المرآة " (لا أستطيع ١٧) حيث يتكئ على التكرار كثيرا في معظم القصيدة بألفاظ مختلفة وكذلك (قوائم الانتظار٢٩) وغيرها، ومن ذلك عبد الحليم سالم في "تذكري في المساء" (تساؤلات٦٧) حيث يكرر جملة "سألت نفسي ألف مرة من أنا" ست مرات من سبعة أبيات.، وعند أحمد السيد في "صرخة ووجه من الفل"(نجم رحل ٥٩) حيث يحرص على التكرار من مثل تكراره "رأيتك" إضافة إلى حرصه على تكرار الأسماء المفردة نكرة" ومن ذلك ما برز في "عندما يأتي الربيع" (الحب في جزيرتي٣٢) من حرص فوزي محمود على شيوع الحب في جزيرته بتكراره في قصيدته ، ومن ذلك أيضا إلحاح عبد النبي شلتوت على تكرار النفي في " أتسام القلوب" (لن تهوني٢٢) و(مصريتي٢٧) حيث يلح على فكرة التعلم من السابقين و(ربما٥٦) حيث يكثر من أسباب الضياع وفي

"أفكار من هنا وهناك" لمحمد عايش عبيد نجد قصيدة (تغريدة في حب سيناء٢٠) التي لا يكاد يخلو بيت من أبياتها من ذكر أو إشارة إلى سيناء؛ فاستخدم تكرار الاسم الظاهر واستخدم تكرار الضمير خطابا أو غيبة،ومن ذلك (أعياد سيناء٦٩)

أما الشاعر هاني البريدي فهو أبرز من عني بهذا الفن في الإقليم، وإن لم يكن أجود أقرانه،إذ نراه يقصد إلى التكرار قصدا دون دواعٍ فنية ولا دوافع جمالية، ولا يمثل أدنى قيمة حتى في الصياغة، بل يجعلها شائنة معيبة في كثير من المواضع؛ يبدو ذلك في "دمعات على مبسمي" في مجموعة كبيرة من القصائد، منها (دمعات على مبسمي٢ـ دعاء ٨ـ نفخ على الرماد ١١ـ لا ترجعي كي أبرأ١٤ـ سلوها عما أعاني ٢١ـ جراح الليالي ٢٤ـ الليث٣٣) .

وهذه القصيدة الأخيرة هي التي بلغ فيها الغاية، بل يبلغ فيها قمة اللهو والعبث الفني الذي لا طائل من ورائه، فالقصيدة كلها ثمانية أبيات يشغف فيها بتكرار الكلمات والحروف؛ من ذلك حرف اللام الذي يكرره دونما قيمة وظيفية ثمانين مرة تقريبا، وهذا الجري وراء الصنعة اللفظية أوقعه ـ كذلك ـ في أخطاء عروضية ونحوية: في الأبيات المشار إليها وغيرها.

ومن ينظر في ديوان البريدي يقف بسهولة على تكرار هذه الأخطاء النحوية والعروضية؛ من ذلك(هل هنا مثلي رجل٣٥). فهي مضطربة جدا من الناحية العروضية حيث تختلط فيها البحور وأوزانها غير مستقرة، ويخلط بين (مفاعلتن ومتفاعلن) ومثل ذلك في (يوم الفراق١٧) التي يسير ـ في معظمها ـ على وزن بحر الكامل لكنه ينحرف في بعض أبياتها ويصر على انحرافه جريا وراء التكرار.

****

هوامش الفصل الخامس

١: د.محمد فتوح أحمد: تحليل النص الشعري، ٨٢.

٢: السابق، ٨٣.

٣: د.محمد بنيس:الشعر العربي الحديث ـ بنياته وإبدالاتها،١٦١.

٤: د.سعيد حسين منصور:التجديد في شعر خليل مطران،٣٨٤.

٥: إليذابث دور:الشعر كيف نفهمه ونتذوقه،ت.إبراهيم الشوش،٦٠

٦: د.محمد حسن عبد الله: اللغة الفنية ـ دراسات مترجمة،٤٢.

٧: د.محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد الأدبي المعاصر،٢٩٠

٨: د.أنس داوود، رواد التجديد في الشعر العربي الحديث،٦٥ ، ٦٦، د.عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ٧٥.

٩: د.شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ٢٢٩

١٠: د. عبد الحفيظ محمد حسن، الشاعر الرومانسي أبو القاسم الشابي،١٩٨

١١: د. أحمد درويش، الكلمة والمجهر دراسات في النقد، ٨٩

١٢: د.محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ح٢، ٧٩

١٣: د. روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، ١٩١

١٤: د.السيد تقي الدين السيد، علي محمود طه حياته وشعره،١٤٢

١٥: د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ٤٦.

الفهرس

توطئة

الفصل الأول الكلاسيكية العربية الإحياء والبعث

الفصل الثاني التشكيلات الجمالية عند شعراء الرومانسية

هوامش الفصل الثاني
الفصل الثالث رمزية النص في الملاح التائه
هوامش الفصل الثالث
الفصل الرابع صراع الواقع والمأمول في شعر العشماوي
هوامش الفصل الرابع
الفصل الخامس شعر الفصحى بإقليم القناة وسيناء
هوامش الفصل الخامس
الفهرس